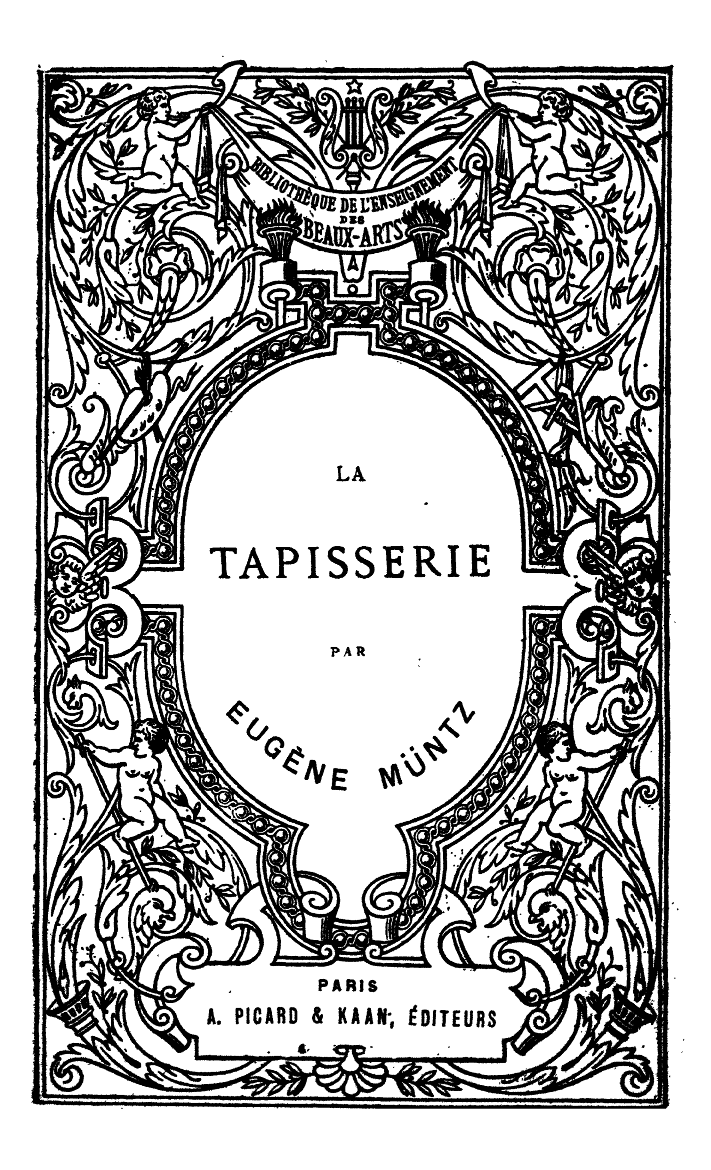

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
LA
TAPISSERIE
PAR
EUGÈNE MÜNTZ
PARIS
A. PICARD & KAAN, ÉDITEURS

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE
SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

LA TAPISSERIE

EUGÈNE MÜNTZ

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME,
CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE, DES ARCHIVES ET DU MUSÉE
A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

CINQUIÈME ÉDITION



PARIS
Librairie d'Éducation nationale
ALCIDE PICARD & KAAN, ÉDITEURS
11, RUE SOUFFLOT, 11



Tapisserie florentine du XVIe siècle. (Musée des Offices.)

PRÉFACE

L'histoire de la tapisserie ne date que d'hier : coup sur coup, en France, dans les Pays-Bas, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, en Danemark, en Russie, les archives ont révélé l'existence d'innombrables ateliers, établis jusque dans les localités les plus obscures, tandis que les garde-meubles princiers et les trésors des églises ont livré à la curiosité publique un choix immense de tentures de toute sorte, longtemps cachées à tous les yeux. On a pu dresser ainsi et des listes de tapissiers et des listes de tapisseries dont l'étendue et la précision ne laissent rien à désirer.

Le moment est venu de compléter ces doctes recherches, dont personne plus que l'auteur du présent essai ne reconnaît l'utilité, par des études d'un ordre différent. Quelle place la tapisserie a-t-elle tenu dans la société contemporaine, aux différentes périodes de la civilisation ? Quelles idées a-t-elle exprimées, quelles transformations a-t-elle subies et quelles conquêtes a-t-elle réalisées au point de vue du style ? Ce sont là des questions qui, ce semble, s'imposent, nous ne dirons pas aux archéologues, mais aux critiques et aux historiens d'art, aux amateurs et aux hommes de goût. Quand on a établi qu'une tenture date de telle ou telle époque, qu'elle a été tissée dans tel ou tel atelier, à l'aide de tel ou tel procédé, qu'elle représente tel ou tel sujet, on n'est qu'à la moitié de la besogne : il reste à se demander quels sont ses défauts ou ses qualités, et si l'on a devant soi un simple produit manufacturé ou une véritable œuvre d'art.

Il paraît superflu aujourd'hui de combattre les préjugés

qui s'attachaient naguère aux arts décoratifs. Et cependant on est en droit de l'affirmer, considérée sous le point de vue qui vient d'être indiqué, la tapisserie attend encore sa réhabilitation. Les historiens de la peinture ne cessent de professer à son endroit la plus absolue indifférence; à l'exception peut-être des tentures exécutées d'après les cartons de Raphaël, il n'est guère de suite dont ils aient daigné s'occuper sérieusement. Contradiction bizarre : ils font aux productions des peintres du dernier ordre l'honneur d'un examen approfondi, pour peu qu'elles soient exécutées sur toile ou sur panneau, et ils refusent d'accorder un regard aux précieux tissus de soie et d'or qui ont conservé, parfois avec une rare perfection, la pensée des plus grands maîtres.

Ce dédain vient, si nous ne nous trompons, de la masse même des tentures historiées qui ont été remises au jour dans les derniers temps. Pour éviter l'ennui de faire un choix parmi des milliers de pièces, dont beaucoup, il faut bien le reconnaître, n'offrent qu'un intérêt médiocre, on a préféré les condamner toutes en bloc. Que d'informations précieuses n'a-t-on pas négligées ainsi, à combien de hautes jouissances artistiques n'a-t-on pas renoncé à la légère! Écartons les productions banales ou vulgaires pour ne nous attacher qu'aux pages supérieures ; les surprises, nous pouvons le garantir, seront innombrables : ici, nous verrons surgir des chefs-d'œuvre inconnus, signés des noms les plus fameux de la peinture; ailleurs, nous découvrirons des écoles entières qui n'ont laissé de traces que dans la tapisserie. Que de merveilles défileront ainsi sous nos yeux, que de modèles inimitables pour la beauté de l'ordonnance, la vivacité de l'action, la distinction des figures, depuis les compositions d'un Mantegna, d'un Raphaël, d'un Jules Romain, jusqu'à celles d'un Rubens, d'un Le Brun, d'un Boucher!

L'auteur de cet essai croira avoir atteint le but qu'il poursuit s'il réussit à montrer quelle place la tapisserie, la peinture en matières textiles, tient dans les annales de la peinture proprement dite, dans les annales du grand art.

LA
TAPISSERIE

INTRODUCTION

QU'ENTEND-ON PAR TAPISSERIE? — CARACTÈRES ET RÔLE DE LA TAPISSERIE DE HAUTE ET DE BASSE LISSE.

On appelle tapisserie un ouvrage dans lequel des fils de couleur, enroulés sur une chaîne tendue verticalement ou horizontalement, font corps avec elle, engendrent un tissu, et produisent des combinaisons de lignes et de tons analogues à celles que le peintre obtient avec le pinceau, le mosaïste avec des cubes de marbre ou d'émail, l'émailleur avec des cloisons remplies de matières vitrifiables.

La tapisserie se distingue de la broderie en ce que les figures y font partie intégrante du tissu, tandis que dans celle-ci, elles sont simplement superposées sur un tissu déjà existant. Elle se distingue, d'autre part, des

étoffes tissées ou brochées en ce que chacune de ses productions est exécutée à la main, et non obtenue au moyen d'un mécanisme répétant à l'infini le même motif; elle ne met au jour que des œuvres originales.

La peinture en matières textiles, tel est le nom que l'on a donné, et avec raison, à la tapisserie; car si, par la franchise du procédé, elle l'emporte sur la broderie, qui est surtout un travail de patience et qui admet d'innombrables retouches, elle l'emporte aussi sur elle par la liberté d'interprétation laissée à ses représentants. Sauf aux époques de décadence, de perversion du goût, le tapissier traduit, interprète, transpose, dans d'autres tons, les modèles, les cartons, pour nous servir du terme technique, que le peintre compose pour lui; c'est méconnaître les lois de son art que de lui demander de copier servilement un tableau ou une fresque.

En effet, les tapisseries n'ont nullement pour destination première d'être tendues dans un châssis et de présenter une surface lisse, fixe, comme un panneau ou une toile; ces trompe-l'œil coûteux et imparfaits, dont les portraits d'artistes enchâssés dans les trumeaux de la galerie d'Apollon, au Louvre, nous offrent un mémorable exemple, ont fait leur temps. Étant donnée la diversité des matières mises en œuvre dans les différentes formes de la peinture, — tapisserie, mosaïque, émaillerie, céramique, — nous devons nous efforcer de laisser à chacune son autonomie, de développer les avantages qui la distinguent de ses rivales. Or le principal avantage des tapisseries ne consiste-t-il pas dans leur mobilité, leur souplesse? N'est-ce pas une faculté précieuse que de se laisser si facilement transporter d'un lieu dans un

autre, de s'adapter aux motifs d'architecture les plus variés? Ici, suspendues le long d'une paroi, les tentures en masqueront la nudité et transformeront, comme par enchantement, en salon splendide l'appartement le plus triste, le plus délabré; ailleurs, flottantes, ondulées, cédant sans effort sous la pression de la main qui les écarte, sauf à reprendre l'instant d'après leur position primitive, elles rempliront l'office de portières. Chez les anciens, voulait-on donner à une fête, solennité religieuse, mariage royal, funérailles, entrée triomphale, le plus grand éclat qu'elle comportât, c'était à la tapisserie que l'on recourait. Le moyen âge invoquait son concours, avec non moins d'ardeur et de profit, toutes les fois qu'il s'agissait de pavoiser les rues sur le passage d'une procession, de décorer une salle de festin, d'orner les tribunes ou les pavillons qui, dans les tournois, formaient autour de l'arène le plus brillant encadrement, en un mot, de réaliser ces merveilles de couleur, dont le souvenir nous éblouit encore après tant de siècles. De quelque côté que nous tournions les yeux, la tapisserie nous apparaît comme le facteur par excellence de la décoration temporaire, comme l'auxiliaire le plus précieux des fêtes, de la pompe, de l'éclat.

La double destination de la tapisserie — telle que nous avons essayé de la définir — nous paraît déterminer le style aussi bien que l'ordre de représentations inhérents à cet art. Les tentures étant faites avant tout pour être suspendues, chacune des figures qu'elles contiennent pouvant être incessamment coupée par les plis qui se produisent au moindre mouvement, il serait contraire à la logique de donner au modelé ou au coloris le

fini nécessaire à la peinture proprement dite, de concentrer sur un petit nombre de personnages tout l'intérêt de l'action. Il faut, d'une part, ne pas reculer devant l'abondance des détails, multiplier les figures, de manière à produire un groupement très nourri; de l'autre, donner à l'action cette régularité, cette pondération, cette tenue, sans lesquelles il n'y a point d'art décoratif. A cet effet, il peut être utile, comme le soutient Charles Blanc dans un ouvrage en général trop systématique[1], de placer le point de vue très haut, de manière à pouvoir étager les figures les unes au-dessus des autres, multiplier les actions et les motifs susceptibles d'amuser l'œil, et de faire voir dans la partie supérieure de la composition ce qu'un peintre aurait mis dans le lointain de son tableau. Mais je suis encore plus frappé des avantages que présente la disposition en forme de frise: le *Triomphe de César,* de Mantegna, avec sa plénitude de composition et son allure si admirablement rythmée, la *Bataille de Ponte Molle,* une des pièces de l'*Histoire de Constantin,* composée par Rubens, avec une fougue qui n'exclut pas la mesure, tels sont les modèles qui me semblent, en ce genre, les plus parfaits. Veut-on donner plus de profondeur à la composition, j'insisterai sur la nécessité de soutenir les figures du premier plan par un fond très nourri, notamment par des vues d'architecture. A cet égard, les *Mois,* de la collection Trivulce, l'*Histoire de saint Maurelius,* par le Garofalo (cathédrale de Ferrare), et certaines pièces de l'*Histoire de Vulcain* (au Garde-Meuble national), sont

1. *Grammaire des arts décoratifs,* p. 101.

des modèles que l'on ne saurait trop recommander[1].

A la netteté et à la richesse de la composition doivent correspondre la franchise et l'éclat du coloris. Tonalités trop savantes ou trop compliquées, poursuite du clair-obscur, abus des nuances (les progrès de la chimie ont porté, dit-on, à plus de quatorze mille l'assortiment des couleurs employées aux Gobelins), ce sont là des ressources que le tapissier aurait bien tort d'envier au peintre; il n'a pas besoin de tant de science pour bien faire.

Nous nous serions bien mal exprimé s'il ne résultait jusqu'à l'évidence, des considérations qui précèdent, que latapisserie est un art essentiellement somptuaire, inséparable de l'idée de magnificence, et destiné à charmer, à séduire, à éblouir, bien plus qu'à instruire ou à émouvoir. L'expression de la souffrance ou de l'abnégation, les hautes conceptions philosophiques, l'austérité, ne sont point de mise ici. Disposant des facteurs les plus parfaits de l'art textile, de tous les raffinements de la teinture, la soie, les fils d'argent et d'or, le pourpre, l'écarlate, on ne s'opiniâtrera pas à rechercher les colorations ternes, à traduire des idées lugubres. La pauvreté de la matière première et la nudité de la composition répugnent également à un art fait pour les siècles heureux, pour les nations en fête. Le *Portement de Croix*, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*, qui ont fourni à Giotto, à Fra Angelico, à

1. La plupart de ces tentures ont été publiées dans mon *Histoire de la Tapisserie en Italie* (*Histoire générale de la Tapisserie*, éditée par la maison Dalloz; 1878-1884).

Roger van der Weyden, les motifs de tant de fresques ou de tableaux admirables, seraient déplacés dans une tapisserie. Je vais plus loin : en thèse générale, les scènes de l'Évangile, par leur simplicité, leur intimité, se prêtent mal à de pareilles tentatives. Raphaël en a fait l'expérience dans ses *Actes des apôtres ;* ses compositions, si décoratives lorsqu'elles comportent un grand nombre d'acteurs, des costumes variés et brillants, un grand luxe d'accessoires, un riche encadrement architectural, comme dans la *Guérison du boiteux*, le *Sacrifice de Lystra*, et même la *Prédication de saint Paul à Athènes*, deviennent d'une insuffisance frappante dans les pages, si belles en elles-mêmes, d'une si haute éloquence, où l'artiste est forcé de concentrer l'attention sur un petit nombre de personnages, vêtus de « haillons divins » : la *Pêche miraculeuse*, la *Remise des clefs à saint Pierre*, seraient des chefs-d'œuvre, peintes à fresque ; traduites en tapisserie, elles nous semblent violer toutes les règles de notre art.

Les récits de l'Ancien Testament ont, par contre, de tout temps fourni à la tapisserie les motifs les plus brillants, grâce à l'abondance épique qui les caractérise. Il en est de même de la mythologie, des scènes de l'histoire profane, des représentations allégoriques ; le choc de deux armées, les pompes d'un triomphe ou d'une apothéose, ou encore les combats des vertus et des vices, avec leurs riches costumes gothiques et leur cortège pittoresque, voilà de quoi défrayer la tapisserie décorative, la seule et vraie tapisserie.

CHAPITRE PREMIER

LA TAPISSERIE DANS L'ANTIQUITÉ

LES ÉGYPTIENS. — LES ASSYRIENS. — LES HÉBREUX.
L'EXTRÊME ORIENT

L'art de traduire des figures sur le métier est presque aussi ancien que celui de les peindre sur un mur ou sur un panneau. Il apparaît sur les bords du Nil plusieurs milliers d'années avant notre ère; dans l'Asie occidentale et dans la Grèce, nous le rencontrons en même temps que les premières manifestations d'une civilisation nationale. Dans ces différentes régions, le rôle décoratif de la tapisserie s'affirme de fort bonne heure; aux peuples nomades elle fournit les principaux éléments de l'ornementation de leurs tentes; les nations sédentaires s'en servent pour compléter l'aménagement ou pour rehausser l'éclat soit de leurs temples, soit de leurs palais. Dans son remarquable travail sur le style dans les arts techniques et architectoniques, l'éminent architecte et théoricien Semper a cru pouvoir affirmer que, dans l'architecture primitive, le rôle principal, celui d'élément générateur, appartient aux tissus. La draperie, d'après lui, est le principe qui domine l'art

de bâtir et qui préside à tous ses développements; chaque matière nouvelle dans l'art textile donne naissance à des motifs de forme et de couleur, source de perpétuelles modifications. Envelopper, déguiser, telles sont les préoccupations essentielles des constructeurs primitifs. Ces préoccupations passent de l'architecture à la sculpture, de l'édifice à la statue; de là viennent les idoles habillées. Il suffit d'examiner, d'après M. Semper, le plan d'une maison antique pour découvrir qu'elle n'était habitable que grâce à des rideaux formant, en l'absence de murs intérieurs, les séparations nécessaires. Ces rideaux, mobiles, suspendus à des tringles par des anneaux, pouvaient sans doute être écartés à volonté [1].

Sans aller aussi loin que Semper, on admettra sans difficulté que la destination première des tissus appliqués à l'architecture — tentures disposées verticalement, tapis étendus sur le sol — a été de protéger tour à tour contre le soleil et contre le froid. Mais en des pays riches et artistes ces considérations pratiques finissent rapidement par ne plus fournir qu'un prétexte au besoin de plaire et d'éblouir. On ne tarde pas à demander aux tentures, ici, de faire valoir par leurs molles ondulations la pureté de lignes des colonnes entre lesquelles elles sont suspendues;

1. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1re édit., Munich, 1860-1863, t. Ier, p. 276-322; 2e édit., 1878-1879, t. Ier, p. 258 et suiv. Nous empruntons la traduction du passage ci-dessus rapporté au savant travail du regretté M. de Ronchaud: *la Tapisserie dans l'Antiquité*; Paris, 1884, dont une édition nouvelle a paru dans la *Bibliothèque internationale de l'Art*.

ailleurs de tamiser la lumière et d'ajouter à la mystérieuse pénombre d'un sanctuaire, ou bien encore de former le fond sur lequel se détacheront les riches meubles de bronze doré et d'ivoire. Ce que les étoffes couvertes de broderies ou teintes en couleurs éclatantes sont par rapport au corps humain, les tentures le seront par rapport à l'architecture; l'art textile, d'abord limité à la production des vêtements, deviendra l'associé de la peinture et de la sculpture dans les décorations monumentales.

Sans doute, les procédés de fabrication aussi bien que le décor ont varié à l'infini. Il n'est pas sûr que toutes les tentures dont nous allons faire mention aient été tissues à la main ou bien aient contenu des figures. Dans l'antiquité, comme au moyen âge, bien des broderies, bien des étoffes brochées ont dû passer sous le nom de tapisseries. Le point essentiel à constater, c'est que tous ces ouvrages concouraient à un même but : la décoration des édifices au moyen de tissus souples et mobiles.

L'auteur qui s'est donné la mission d'élucider la genèse et de définir le rôle des différents travaux de tapisserie dans l'antiquité, Pline le Naturaliste, ne me semble avoir réussi qu'à compliquer un problème déjà fort ardu. Je ne rapporterai donc le résultat de ses recherches qu'à titre de renseignement, un renseignement qu'il faut sans cesse contrôler, et non comme une solution devant laquelle il n'y ait plus qu'à s'incliner. « Homère (ch. III, 125), nous dit l'auteur latin, parle des étoffes brodées, d'où viennent les étoffes triomphales (IX, 60). Les Phrygiens ont trouvé l'art de

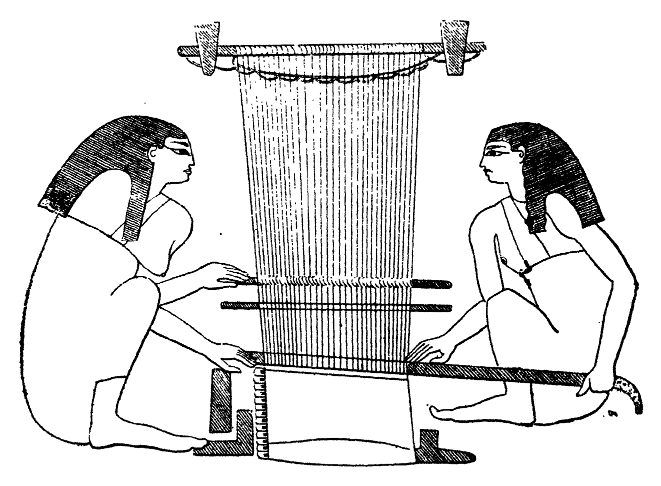
broder à l'aiguille; c'est pour cela que ces ouvrages sont appelés phrygioniens. C'est encore dans l'Asie que le roi Attale a trouvé le moyen de joindre des fils d'or aux broderies, d'où ces étoffes ont été appelées attaliques. Babylone est très célèbre pour la fabrication des broderies de diverses couleurs, d'où le nom de broderies babyloniennes. Alexandrie a inventé l'art de tisser à plusieurs lisses les étoffes qu'on appelle brocarts; la Gaule, les étoffes à carreaux [1]. »

Nous allons essayer, en nous aidant des données fournies par l'archéologie, de préciser et de compléter les assertions de l'auteur latin.

L'Égypte, berceau de tant d'industries, connut de bonne heure l'art d'orner les étoffes, soit au moyen du tissage, soit au moyen de la broderie, soit enfin par des applications de couleurs. Les peintures de l'hypogée de Beni-Hassan, antérieures de 3,000 ans à notre ère, renferment la représentation d'un métier qui se rapproche singulièrement de ceux qui sont en usage de nos jours aux Gobelins : chaîne verticale, bâtons de croisure, peigne servant à tasser et à égaliser le tissu, aucun des éléments constitutifs de la haute lisse n'y manque.

1. Comme on ne saurait trop préciser en pareille matière, je reproduirai le texte original en regard de cette traduction, que j'emprunte aux *Classiques* publiés sous la direction de M. Nisard : « Pictas vestes apud Homerum fuisse (accipio), unde triumphales natæ. Acu facere id Phryges invenerunt, ideoque Phrygioniæ appellatæ sunt. Aurum intexere in eadem Asia invenit Attalus rex : unde nomen Attalicis. Colores diversos picturæ intexere Babylon maxime celebravit, et nomen imposuit. Plurimis vero liciis texere, quæ polymita appellant, Alexandria instituit; scutulis dividere, Gallia. » (*Hist. nat.*, liv. VIII, § 74).

Pour le fini de leurs ouvrages les Égyptiens n'avaient rien non plus à envier à l'industrie moderne. Hérodote, en décrivant la cuirasse que le roi Amasis envoya aux Lacédémoniens, nous apprend qu'elle était de lin, mais ornée d'un grand nombre de figures d'animaux, tissus en or et en coton. Chaque fil, quoique très menu, se



LE MÉTIER DE HAUTE LISSE CHEZ LES ANCIENS ÉGYPTIENS.
Peinture de l'hypogée de Beni-Hassan ; d'après Rossellini.

composait de trois cent soixante autres fils, tous très distincts (livre III, § XLVII). L'organisation des ateliers était tout aussi avancée. M. Dupont-Auberville a montré avec quelle science le travail y était réglementé[1].

On possède moins de renseignements sur le rôle

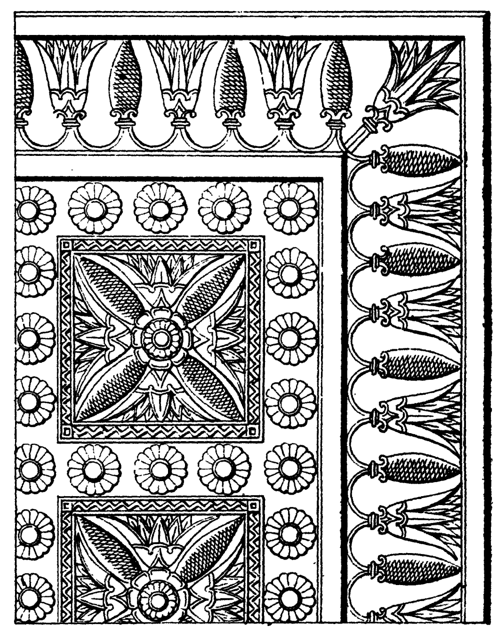
1. *L'Ornement des tissus*, p. 4 et 5.

et le style de la tapisserie dans l'empire des anciens Pharaons. Une peinture publiée par MM. Perrot et Chipiez[1] nous montre un tapis suspendu au fond d'un édicule: le dessin en est purement ornemental; il se compose de cercles, de triangles, de palmettes renversées. Un autre tapis égyptien, cette fois-ci un original, non une reproduction, est décrit par Wilkinson, comme se trouvant dans une collection anglaise; on y voit, au centre, sur un fond vert, un jeune garçon en blanc, ayant une oie au-dessus de lui; viennent ensuite une bordure de lignes rouges et bleues, des figures blanches sur un fond jaune, des lignes bleues et des ornements rouges, puis une nouvelle broderie rouge, blanche et bleue[2]. Enfin, dans des étoffes exposées au musée du Louvre, on remarque des bandes assez étroites, agrémentées d'ornements variés, dont le tissu serré, épais et grenu, analogue à celui du reps, offre tous les caractères de la haute lisse. Il est vrai que la présence, dans ces étoffes, de fils de laine nous force à les ranger parmi les dernières productions de l'ère pharaonique, peut-être même parmi celles du nouvel empire des Lagides. En effet l'Égypte, dans les temps anciens, n'employait que le lin et le coton. Elle ne commença que fort tard, peu de siècles avant notre ère, à travailler la laine et la soie, c'est-à-dire les deux matières sans lesquelles la tapisserie ne saurait atteindre à l'intensité de couleur, à l'éclat que nous sommes en droit de lui demander. Nous aurons

1. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. Ier, p. 308.

2. *Manners and Customs of the ancient Egyptians*, 1re série, t. III, p. 142.

plus loin l'occasion de montrer quel essor les ateliers des bords du Nil prirent à partir de ce moment; ce fut un des bienfaits de la conquête grecque, qui, à d'autres



BAS-RELIE

égards, essaya en vain de régénérer le monde des Pharaons.

Limitée, chez les anciens Egyptiens, dans ses moyens de fabrication aussi bien que dans son rôle décoratif, la tapisserie brilla au contraire du plus vif éclat, de longs siècles avant notre ère, chez les Babyloniens, les

Assyriens et les Perses. Si aucun spécimen de cette industrie célèbre, moins bien partagée que la peinture murale, n'est parvenu jusqu'à nous, du moins est-il possible, en s'aidant du témoignage d'autres monuments, d'en reconstituer les traits généraux. « Dans les bas-reliefs en albâtre, dit à ce sujet M. Lessing, qui nous paraît assez bien résumer les opinions émises par les assyriologues, dans ces bas-reliefs autrefois peints, qui couvrent toutes les parties du palais de Ninive et nous montrent des ornements très variés mêlés à des êtres fabuleux et symboliques, nous ne pouvons voir autre chose que des imitations des magnifiques Gobelins ou broderies d'art de Babylone. Les vêtements des personnages ont, comme broderie, la même ornementation que les grands reliefs; le style de ces derniers est le style ordinaire des tapisseries murales; les rosettes, les bordures, etc., rendent cette ressemblance plus frappante. Ces tapis, qui datent tout au moins du VIIIe siècle avant Jésus-Christ, sont donc les plus anciens témoignages visibles de cette espèce, et les dessins de l'époque la plus reculée sont dans leur disposition, même dans leurs détails, entièrement d'accord avec ceux des tapis orientaux des XVe et XVIe siècles, ainsi qu'avec les meilleurs de la fabrication actuelle[1]. »

Les écrivains de l'antiquité sont unanimes à proclamer la magnificence déployée par Babylone et Ninive dans cette branche, la plus brillante, de l'art textile. Décrivant le festin donné par Assuérus, l'auteur du livre d'Esther (ch. I, v. 6) nous montre, suspendues

1. *Modèles de tapis orientaux;* Paris, 1879, p. 5.

de tous côtés, des tentures de bleu céleste, de blanc et d'hyacinthe, lesquelles étaient soutenues par des cordons de fil de lin, teints en pourpre et rattachés par des anneaux d'ivoire aux colonnes de marbre. Des lits d'or et d'argent rangés sur un pavé d'émeraude et de marbre blanc, embelli de figures d'une admirable variété, complétaient la décoration de la salle du festin.

Quelques siècles plus tard, Apollonius de Tyane (mort l'an 97 après J.-C.), visitant Babylone, trouva le palais des rois tendu de tapisseries où étaient figurés des sujets historiques ou mythologiques. « Les lits, dit son biographe, les salles destinées aux hommes, les portiques, sont ornés, en guise de peintures, soit d'argent, soit de tentures tissues d'or, soit d'or massif. Les sujets représentés sur ces tapisseries sont empruntés aux fables des Grecs. On y voit l'histoire d'Andromède et d'Amyone, et souvent aussi celle d'Orphée. On voit également en tapisserie l'histoire de Datis qui arrache à la mer l'île de Naxos, d'Artapherne assiégeant Érétrie, les victoires que s'attribuait Xerxès, la prise d'Athènes et des Thermopyles, et, composition encore plus appropriée au goût des Mèdes, les fleuves desséchés, le pont jeté sur la mer, le mont Athos percé[1]. »

Un troisième témoignage achève de nous montrer combien étaient variés les sujets représentés sur les tapisseries de Babylone ; à côté des scènes tirées de l'histoire ou de la mythologie, nous trouvons cette zoologie fantastique qui plus tard formera le principal élément de la décoration orientale, et qui, introduite

1. Philostrate, *de Tyanensi Apollonio*, liv. I, ch. XV.

dans l'Europe vers la fin de l'empire romain, eut le pouvoir de la captiver pendant plusieurs siècles. Voici comment s'exprime à ce sujet Philostrate l'Ancien, dans la description d'un tableau soit réel, soit fictif, représentant les aventures de Thémistocle : « Nous sommes chez les Mèdes, au milieu de Babylone : voici l'insigne royal : l'aigle d'or sur le bouclier échancré ; voici sur son trône d'or le roi lui-même, étoilé comme un paon. Nous ne louerons pas le peintre d'avoir imité la tiare, la calasiris, le candys, et les bêtes fantastiques de toute sorte que les Barbares brodent sur les étoffes, mais bien pour ces fils d'or habilement mêlés au tissu et disposés suivant des formes qu'ils ne sauraient plus perdre [1]. »

L'habileté des tapissiers babyloniens égalait la magnificence des compositions qu'ils traduisaient sur le métier, la richesse des matières qu'ils mettaient en œuvre. Pline n'hésite pas, nous l'avons vu, à revendiquer pour eux l'honneur d'avoir porté le plus loin l'art de fondre les couleurs dans le tissu, et il ajoute qu'ils ont dû à leur supériorité d'avoir donné leur nom à ce genre d'ouvrages. En effet, les mots de tapisseries babyloniennes, « babylonica peristromata », reviennent à chaque instant sous la plume des poètes latins, qui n'ont pas assez d'éloges pour les célébrer [2]. Les amateurs de Rome achetaient ces tentures au poids de l'or. Metellus Scipion dépensa 800,000 sesterces (168,000 fr.)

1. Traduction de M. Bougot : *Philostrate l'Ancien. Une Galerie antique de soixante-quatre tableaux*; Paris, 1881, p. 493.

2. Lucrèce, IV, 1026. — Plaute, *Stichus*, acte II, sc. II, v. 54. — Silius Italicus, liv. XIV, v. 658. — Martial, *Epigr.*, XIV, 150.

pour des « triclinaria babylonica »; Néron paya pour ces mêmes étoffes une somme encore plus élevée : quatre millions de sesterces (840,000 francs)[1].

Chez les Hébreux la tapisserie n'est pas moins intimement liée à la décoration monumentale que chez leurs voisins les Égyptiens et les Assyriens. Des tissus teints de riches couleurs ou couverts de broderies faisaient les principaux frais du tabernacle que Moïse construisit dans le désert; le texte de l'*Exode* ne laisse à cet égard aucune place au doute, quoique tel ou tel terme isolé puisse prêter à la controverse. Voici la description du sanctuaire d'après le texte sacré : « Quant à la demeure (le tabernacle) elle-même, tu feras dix tapis de lin retors, de pourpre violette et rouge, et de cramoisi; tu les feras en tissu à figures de Keroubs (chérubins)[2]. L'un de ces tapis aura vingt-huit coudées en longueur et quatre en largeur, et tous ces tapis auront les mêmes dimensions. Cinq de ces tapis seront attachés l'un à l'autre, et les cinq autres seront aussi attachés l'un à l'autre. Puis tu feras des attaches de ganse de pourpre violette le long du bord de l'un des tapis qui forme l'extrémité de l'assemblage, et tu feras de même au bord du tapis extrême de l'autre assemblage. Tu feras cinquante attaches à l'un des tapis, et cinquante au bord du tapis de l'autre assemblage; ces

1. Pline, *loc. cit.*

2. « C'est-à-dire que ces figures seront faites en fil de couleur sur fond blanc. C'est du moins l'explication la plus simple du texte, qui parle proprement d'un ouvrage de penseur, c'est-à-dire d'artiste, tel qu'il ne se fabriquait pas dans le ménage. »

attaches seront opposées l'une à l'autre. Puis tu feras cinquante crochets d'or, et au moyen de ces crochets tu rattacheras le tapis de l'un à l'autre, et la demeure sera d'une seule pièce... Ensuite tu feras un rideau de pourpre violette et rouge, de cramoisi et de lin retors; on le fera en tissu à figures de Keroubs. Et tu le suspendras à quatre colonnes de bois d'acacia, plaquées d'or, ayant des clous d'or et placées sur quatre supports d'argent. Tu placeras le rideau au-dessous des crochets et tu feras porter là à l'intérieur du rideau l'arche de la Loi, de manière que le rideau vous serve à séparer le sanctuaire du Très Saint... Et tu feras une draperie pour l'entrée du tabernacle, en tissu simple de pourpre violette et rouge, de cramoisi, et de lin retors. Et pour cette draperie tu feras cinq colonnes en bois d'acacia, que tu plaqueras d'or, avec des clous d'or, et tu feras couler pour elle cinq supports d'airain[1]. »

Un archéologue distingué, M. de Saulcy, considère ces tentures comme « des broderies faites à la navette, avec des fils de différentes couleurs, tissés avec art », et analogues aux toiles qui chez les Égyptiens servaient à envelopper les momies[2]; mais il nous paraît plus simple d'admettre qu'il s'agit de broderies à la main, exécutées après coup, sur le fond bleu, rouge ou jaune des tentures.

La richesse des vêtements sacerdotaux répondait à celle des tentures entourant le sanctuaire. On fit l'étoffe d'or, ajoute l'auteur de l'*Exode* (chap. XXXIX), de

1. *Exode*, ch. XXVI, XXXVI, trad. Reuss.
2. *Histoire de l'art judaïque tirée des textes sacrés et profanes*; Paris, 1864, p. 33.

pourpre violette et rouge, de cramoisi et de lin retors. On battit l'or en lames et on le découpa en fils pour les entrelacer avec la pourpre violette et rouge et le cramoisi et le lin, en ouvrage à dessin.

Le voile dont Salomon orna le temple se distinguait par sa magnificence, comme le reste de l'édifice ; sur un fond d'azur, de pourpre, d'écarlate, se détachaient les chérubins traditionnels [1].

Les relations des Hébreux avec leurs voisins d'Asie, leur longue captivité sur les bords de l'Euphrate ne pouvaient que développer chez eux un genre de luxe contre lequel les prophètes tonnèrent plus d'une fois, surtout lorsqu'il se manifestait dans le costume des simples citoyens [2]. Nous savons notamment que le voile du temple [3], rebâti après le retour de Babylone (vers l'an 536), se composait de lin fin et d'écarlate ; ce voile devint la proie d'Antiochus IV (174-164) [4].

Lorsque Hérode le Grand, l'an 19 avant notre ère, réédifia le temple de Jérusalem, il n'eut garde d'oublier, dans la décoration du sanctuaire, ces merveilles de l'art textile, qui, pendant les longues pérégrinations dans le désert, avaient formé la principale parure du tabernacle. Il fit suspendre, devant les portes donnant sur la

1. *Paralipomena*, liv. II, ch. III, v. 14.

2. Voy. par exemple Ezéchiel, ch. XVI, v. 8 et suiv. Cf. ch. XXVI, v. 7.

3. Τὸ καταπέτασμα. Ce terme revient à chaque instant dans la version des Septante. Voy. le *Thesaurus* d'Estienne.

4. Dans un travail ingénieux, M. Clermont-Ganneau a cherché à démontrer que le conquérant séleucide fit don du voile du temple de Jérusalem au temple de Jupiter à Olympie : *Palestine Exploration Found*, avril 1878, p. 79-81.

partie la plus vénérée, une tapisserie babylonienne haute de cinquante coudées, large de seize; l'azur et le lin, l'écarlate et le pourpre, y étaient mêlés avec un art admirable et une rare ingéniosité, car ils offraient l'image des différents éléments. L'écarlate en effet représentait le feu; le lin, la terre; l'azur, l'air; le pourpre, la mer; cette signification résultait, pour deux de ces matières, de la similitude des couleurs; pour les deux autres, de leur provenance, car la terre produit le lin, la mer le pourpre. Tout l'ordre du ciel, à l'exception des signes, était figuré sur ce voile [1]. Les portiques étaient également enrichis de tapisseries multicolores, contenant des fleurs de pourpre [2].

Il est permis de croire que les autres parties de l'Orient, notamment la Chine, connurent de fort bonne heure aussi toutes les ressources de l'art textile. Nous savons que les tissus de soie existaient dans l'empire du Milieu plus de 3,000 ans avant notre ère. « A une époque plus rapprochée de nous, les historiens chinois nous montrent l'empereur Chun parcourant ses vastes possessions et recevant au pied du mont Taï l'hommage de ses nombreux vassaux; ils lui apportaient en présent, comme ce qui devait le plus lui plaire, des étoffes de soie, du lin, de la soie écrue et des tissus de diverses couleurs. Le tissage de la soie avait fait, dès cette époque reculée, des progrès considérables; les plus riches couleurs de la teinture étaient habile-

1. Flavius Josèphe, *de Bello judaico*, liv. V, ch. v.
2. *Ibid.*, *Antiq. jud.*, liv. XV, ch. xi.

ment employées soit à peindre, soit à rehausser l'éclat de tissus que de fines broderies rendaient doublement précieux. Longtemps après, douze siècles environ avant J.-C., lorsque l'empire chinois se fut subdivisé en un grand nombre d'États féodaux, nous lisons que les cours feudataires de l'empire cherchaient à se surpasser par le luxe de leurs costumes et s'entouraient des plus habiles artistes dans l'art de tisser et de nuancer le fil divin[1]... »

Quand le moment sera venu d'étudier les productions modernes de l'extrême Orient, comme aussi celles de l'Inde et de la Perse, nous aurons à nous demander si les procédés que nous voyons employés de nos jours, si le caractère des ornements, la gamme des tons, ne se rattachent point par une tradition ininterrompue à ces âges qui paraissent fabuleux et dont cependant, par bien des côtés, l'influence est toujours vivace.

1. Dupont-Auberville, *l'Ornement des tissus*, p. 2, 3. — Sur les tapisseries chinoises modernes, voy. l'article de M. Brossard dans la *Chronique des Arts*, 1879, p. 279, 280.

CHAPITRE II

LA TAPISSERIE CHEZ LES GRECS AU TEMPS D'HOMÈRE
LE MÉTIER DE PÉNÉLOPE
PHIDIAS ET LES TAPISSERIES DU PARTHÉNON
ALEXANDRE ET LES LAGIDES
LA GRANDE GRÈCE, L'ASIE MINEURE ET LA TAURIDE.

Ce qui frappe avant tout quand on aborde l'étude de la tapisserie chez les Grecs, c'est la richesse du vocabulaire affecté à cet art. Veulent-ils désigner une tenture ou un tapis, ils peuvent tour à tour choisir entre les termes de *stroma*, *peristroma*, *empetasma*, *peripetasma*, *parapetasma*, *katapetasma*, *epiblema*, *aulaia*, *tapès*, *peplos*, sans compter tous leurs dérivés. *Polymitos* s'applique à une étoffe faite au moyen de lisses; *poikiltès* est le nom de l'artiste, brodeur ou tapissier[1]. Cette synonymie si variée montre quelle place la peinture en matières textiles tenait dans la civilisation hellénique.

La Grèce était familiarisée, dès le temps d'Homère,

1. Voy. le *Thesaurus* de Henri Estienne aux mots Αὐλαία, Ἐπίβλημα, Ἐμπέτασμα, Καταπέτασμα, Παραπέτασμα, Περιπέτασμα, Πέπλος, Πολύμιτος, Ποικιλτὴς, Περίστρωμα, Στρῶμα, Τάπης, Τάπις, Ταπήτιον.

avec tous les secrets de l'art textile ; elle recherchait avec ardeur ce genre de luxe et se plaisait à couvrir de riches ornements les voiles, les couvertures, les tentures, les tapis, aussi bien que les vêtements. Dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, il est à chaque instant question de trônes disparaissant sous les voiles légers, de manteaux de laine pourpres, de tapis moelleux. Une des chambres du palais de Priam, soigneusement parfumée, regorge de tapis, œuvres des esclaves sidoniennes enlevées par Pâris [1]. Junon revêt une tunique divine, œuvre admirable de Minerve, ornée de dessins. Un des prétendants offre à Pénélope un grand et magnifique voile merveilleusement orné, que douze anneaux d'or massif assujettissent à autant d'agrafes recourbées [2].

Autant ces brillants tissus étaient recherchés, autant l'art merveilleux du brodeur et du tapissier était honoré [3]. Ce sont les épouses des héros grecs et troyens qui tissent soit les vêtements, soit les tentures destinées à prendre place dans les sanctuaires. Ici, nous voyons Hélène travailler à une grande toile, sur laquelle elle représente les combats livrés autour de Troie [4] ; là, Andromaque couvrir de broderies une toile double, teinte en pourpre [5]. Les immortelles elles-mêmes prennent plaisir à ces occupations délicates. Calypso, tout en chantant, fait mouvoir une navette

1. *Iliade*, ch. VIII, v. 288.
2. *Odyssée*, ch. XVIII.
3. *Iliade*, ch. XIV, v. 178.
4. *Ibid.*, ch. III, v. 125.
5. *Ibid.*, ch. XXII, v. 440.

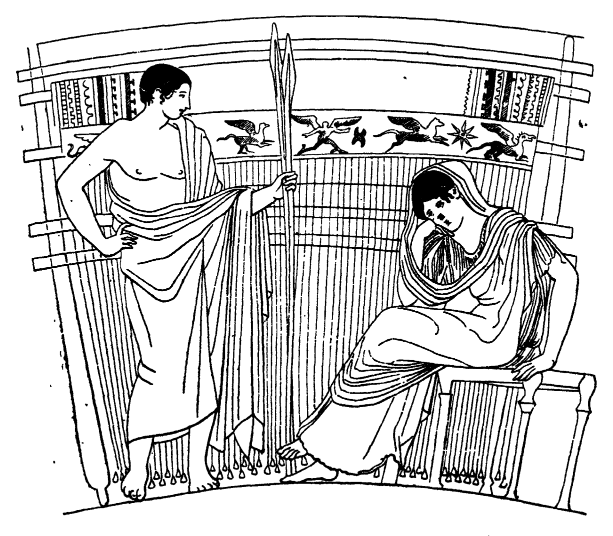
d'or sur le métier placé devant elle[1]; Circé charme de même ses loisirs[2].

Parmi les métiers de l'âge héroïque célébrés par le chantre grec, il en est un qui a droit à toute notre attention, à toute notre vénération : c'est celui qui servit à la sage Pénélope à différer de jour en jour la résolution que ses adorateurs prétendaient lui imposer. Écoutons le récit de l'un d'eux, Antinoos, fils d'Eupithée : « Pénélope, imaginant un nouvel artifice, a entrepris de tisser dans son palais une grande toile, aussi fine que vaste. Jeunes prétendants, répète-t-elle sans cesse, puisque le divin Ulysse est mort, attendez, avant de hâter mon mariage, que j'aie terminé ce tissu, afin que mes fils ne soient pas perdus : c'est le linceul du héros Laerte. Quand la Parque inexorable le plongera dans le long sommeil de la mort, vous ne voudriez point que, dans le peuple, l'une des Achéennes me reprochât d'inhumer sans linceul un roi qui a possédé tant de domaines... Dès lors, le jour elle tisse la grande toile et la nuit elle la défait à la lueur des torches[3]. »

Le métier de Pénélope, « ce megas istos », qui joue un si grand rôle dans l'histoire poétique de la Grèce, nous le connaissons aujourd'hui par un dessin, sinon contemporain, du moins postérieur de quelques centaines d'années seulement; il est représenté, avec une netteté qui ne laisse rien à désirer, sur un vase trouvé à Chiusi, vase exécuté environ 400 ans avant Jésus-

1. *Odyssée*, ch. XIV, v. 61, 62.
2. *Ibid.*, ch. X, v. 220.
3. *Ibid.*, ch. II, v. 93 et suiv. et ch. XIX.

Christ[1]. Sa disposition rappelle, à quelques variantes près, le métier employé, de nos jours encore, aux Gobelins. Deux montants verticaux, reliés dans leur partie supérieure par une barre horizontale, contiennent les lisses, qui portent à leur extrémité des



LE MÉTIER DE PÉNÉLOPE, D'APRÈS UN VASE ANTIQUE

petits poids destinés à les maintenir droites. Le travail, contrairement à ce qui se pratique aux Gobelins, commence par le haut; le tissu s'enroule au fur et à mesure sur un cylindre; d'autres cylindres, analogues à

1. Publié par M. Conze, dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, 1872, p. 187-190. *Monuments*, t. IX, pl. XLII. — Voy. de Ronchaud, *la Tapisserie dans l'Antiquité*.

nos bâtons de croisure, permettent, de distance en distance, d'introduire les broches d'ivoire chargées des fils de couleur. La partie terminée du travail nous montre des ornements linéaires, formant la bordure du drap funéraire, car telle était, on se le rappelle, la destination du tissu de Pénélope; plus bas, nous apercevons, dans une bande transversale, un personnage ailé, portant des talonnières et courant après un Pégase; puis des griffons et autres animaux fantastiques, trahissant l'influence de l'Orient.

Tout en constatant la variété des applications de la tapisserie dès les débuts de la civilisation hellénique, nous devons tenir compte d'une ingénieuse observation de Semper, relative aux tapis proprement dits. Les Grecs semblent avoir hésité longtemps à recouvrir le sol de tissus teints de couleurs éclatantes ou ornés de riches broderies; à leurs yeux, ce luxe excessif ne convenait qu'aux demeures des dieux [1]. Un passage de l'*Oreste*, d'Eschyle, nous montre Agamemnon refusant, à son retour de Troie, de fouler aux pieds les tapis que Clytemnestre a étendus devant lui : « Un mortel marcher sur la pourpre richement brodée! Pour moi, je n'oserais jamais. C'est comme un homme qu'il faut m'honorer, non comme un dieu. » — Clytemnestre : « Qu'eût fait Priam, s'il eût été vainqueur ? » — Agamemnon : « Il eût, je pense, marché sur la pourpre... Eh bien, donc, qu'on détache promptement ces brodequins... Il ne faut pas, quand je marcherai sur ces

1. *Der Stil*, t. I[er], p. 287.

tissus de pourpre, qu'aucun dieu, du haut du ciel, jette sur moi un regard d'envie. Ce serait une honte de fouler aux pieds, de souiller, des trésors, des tissus achetés à grands frais. »

Les industries d'art, et avec elles la tapisserie, suivirent la marche ascendante de l'architecture, de la statuaire, de la peinture; elles n'arrivèrent pas seulement à leur plus haute perfection, mais encore à leur plus grand développement pendant cet âge d'or qui succéda aux guerres médiques, pendant ce siècle glorieux entre tous, auquel Périclès a donné son nom. Dans cette civilisation si admirablement pondérée, on demande à la tapisserie de donner tout ce dont elle était capable comme art décoratif; elle intervient partout : dans le temple, sur le théâtre, dans les palais; sous ce ciel radieux, au milieu des triomphes de la polychromie, elle se distingue tour à tour par les scintillements de ses fils d'or et par le doux éclat de la laine mêlée au lin.

A partir d'un certain moment on voit la fabrication, la translation, la consécration des tapisseries donner lieu à des rites mystérieux. A Athènes, tous les quatre ans on renouvelait et on portait en procession, à la fête des Panathénées, le péplos d'Athéné, brodé par les mains virginales des Erréphores : c'était une grande pièce de laine carrée à fond de safran, sur laquelle étaient figurés en couleur les travaux de la déesse [1].

Lors de l'édification du Parthénon, date mémorable entre toutes dans les fastes de l'art grec, Phidias eut re-

1. De Ronchaud, *la Tapisserie dans l'Antiquité.*

cours à la tapisserie pour compléter la décoration du monument dont il était le grand ordonnateur. Plutarque nous apprend que des tapissiers figuraient dans l'armée d'artistes travaillant sous ses ordres, et M. de Ronchaud est disposé à croire que le maître a aussi donné les sujets et les dessins des tentures destinées à rehausser l'éclat de cette œuvre splendide[1].

Dans le travail auquel nous avons déjà fait plusieurs emprunts, M. de Ronchaud a montré, au moyen de textes aussi nombreux que décisifs, quel rôle considérable la tapisserie jouait dans la décoration du plus pur chef-d'œuvre de l'architecture grecque. « Il faut se rappeler d'abord, dit-il, que le Parthénon était un temple peint. A l'extérieur, les murs de la cella, les colonnes des portiques et du péristyle, les corniches, les frises, les frontons avec leurs statues, tout cela était revêtu de couleurs qui donnaient au marbre un aspect vivant. Ainsi décoré et tourné vers l'Orient, comme la plupart des temples grecs, le temple d'Athéné ressemblait à une immense fleur épanouie aux rayons du matin. Le même système régnait à l'intérieur. Murs, colonnes, tout était revêtu de ces tons éclatants et doux dont le soleil d'Orient a donné le secret à ses artistes. Au milieu du sanctuaire s'élevait la resplendissante idole d'or et d'ivoire, chef-d'œuvre du génie de Phidias. Les tapisseries devaient former le complément naturel de la décoration qui environnait la statue et répondre à l'éclat de la statue elle-même. »

Entre les colonnes du naos flottaient, selon l'hypo-

1. *La Tapisserie dans l'Antiquité*, p. 136.

thèse de M. de Ronchaud, des tapisseries représentant la bataille de Salamine dans une série de tableaux, dont chacun figurait sans doute la lutte d'un vaisseau grec contre un navire persan. Une seconde galerie contenait des tapisseries ornées d'animaux monstrueux et de chasses. L'expression dont Euripide se sert en décrivant ces tapisseries (βαρβάρων ὑφάσματα) signifie ou qu'elles étaient de fabrication orientale, ou qu'elles étaient exécutées à la mode des Orientaux, dont les Grecs avaient appris l'art de la tapisserie, et qui, dès la plus haute antiquité, se plaisaient à orner les tissus de figures d'animaux fantastiques. Quant aux draperies servant de portières, et qui représentaient l'histoire de Cécrops et de ses filles, elles étaient certainement de fabrication athénienne et le don d'un citoyen d'Athènes. Il est probable que ces diverses tentures étaient couleur de safran, comme le péplos d'Athéné[1].

Les portiques étaient, selon toute vraisemblance, également ornés de tentures. Peut-être même y avait-il des rideaux aux galeries du péristyle, comme il y en avait aux galeries de la cella. Enfin, au-dessus de la statue colossale de la déesse, dont la tête dépassait la toiture, s'élevait une sorte de tente, formée de tapisseries représentant le ciel avec ses constellations. « Cette disposition si ingénieuse, dit éloquemment M. de Ronchaud, multipliait les voiles autour de la divinité, adoucissait la lumière qui tombait sur son casque et sa lance d'or, et la faisait mourir à ses pieds dans une ombre transparente, pleine de religieuses pensées. »

1. Euripide, *Hécube*, 468.

Les victoires d'Alexandre, en mettant la civilisation hellénique en contact avec la civilisation de l'Égypte, de la Perse, de l'Inde, devinrent pour la peinture en matières textiles le point de départ d'une ère nouvelle. Dans cet échange, la Grèce pourrait bien avoir reçu plus qu'elle n'a donné ; il est difficile que les nations qui ont porté une industrie d'art à son plus haut degré de perfection technique ne finissent point par imposer leur goût à celles qui se distinguent seulement par des qualités esthétiques : l'imagination, la noblesse des sentiments, la pureté du dessin ; à tort ou à raison les amateurs préfèreront toujours dans un tissu la richesse ou la finesse de la matière première, la perfection de la main-d'œuvre, à la beauté de l'invention, et quels ateliers ont porté plus loin la science de la teinture et du tissage que ceux de Sidon, de Tyr, de Babylone !

Le conquérant macédonien, dans l'éblouissement que lui causèrent des succès tenant du prodige, ne tarda pas à sacrifier à tous les raffinements du luxe asiatique ; il n'y eut plus d'ornements assez précieux pour ces triomphes, cette apothéose, qui se renouvelaient tous les jours.

Sa tente ordinaire, recouverte, en guise de toiture, de tapisseries tissues d'or, était supportée par cinquante colonnes dorées ; elle contenait cent lits. Plus magnifique encore était la tente dans laquelle Alexandre célébra son mariage. Elle se composait d'étoffes teintes en pourpre ou en écarlate et tissues d'or, qui étaient suspendues à des colonnes plaquées d'or ou d'argent et incrustées de pierres précieuses. Les parois du péribolos étaient ornées de magnifiques tapisseries historiées, fixées à des poutres également plaquées de métaux pré-

cieux; un vestibule de quatre stades de tour précédait ce monument merveilleux, qui, comme le tabernacle de Moïse, devait sa principale décoration à l'art textile[1].

Les funérailles célébrées par Alexandre en l'honneur de son ami Héphestion éclipsèrent encore les pompes de son mariage avec la fille de Darius. La base du bûcher mesurait quatre stades (plus de 700 mètres) de tour et contenait trente chambres. L'étage inférieur, le premier au-dessus des fondations, était chargé de proues de quinquirèmes dorées, au nombre de deux cent quarante, garnies de leurs épotides, sur lesquelles étaient placés deux archers à genoux, de quatre coudées de haut, et d'autres hommes armés, ayant cinq coudées. Les intervalles entre chacun de ces groupes étaient remplis par des draperies teintes en pourpre[2]. Les autres étages n'étaient pas moins magnifiquement ornés. La dépense totale s'éleva à la bagatelle de 12,000 talents une soixantaine de millions de francs.

Les successeurs d'Alexandre renchérirent, si possible, sur une magnificence qui tenait déjà plus de l'Asie que de la Grèce.

La cour des Lagides devint le principal centre de l'industrie textile régénérée; bientôt Alexandrie n'eut plus rien à envier à Babylone. Le luxe déployé dès le règne de Ptolémée Philadelphe (285-247) était bien fait pour imprimer un nouvel essor à toutes les branches de la tapisserie : dans sa salle à manger, brillaient, à côté de cent statues, chefs-d'œuvre des plus célèbres

1. Athénée, liv. XII, ch. LIV. Cf. Semper, t. Ier, p. 310, 311.
2. Diodore, liv. XVII, ch. 115.

artistes, et de tableaux précieux de l'École de Sicyone, de superbes tentures contenant des portraits de souverains ou des sujets empruntés à la fable. Devant les lits s'étendaient des tapis à longs poils, en laine fine, teints en pourpre; ils alternaient avec des tapis ras, provenant de la Perse, et ornés de figures d'animaux ou d'autres représentations[1]. On admirait en outre dans la tente de Ptolémée des tentures écarlates rayées de blanc, et des tentures puniques[2].

Un des successeurs de Ptolémée Philadelphe, Ptolémée Philopator (222-205), poussa le luxe jusqu'à recouvrir ses vaisseaux de tentures de pourpre; la voile de lin attachée au grand mât, haut de soixante-dix coudées, était elle-même ornée d'une bordure de cette couleur[3].

Les auteurs de l'antiquité ne sont pas d'accord sur la nature des tissus qui prirent naissance grâce aux encouragements de la dynastie des Lagides. Pline, nous l'avons vu, attribue à Alexandrie l'invention du tissage à plusieurs lisses. Martial oppose le peigne du Nil à l'aiguille de Babylone :

Victa est
Pectine Niliaco jam Babylonis acus[4].

Lucain, par contre, nous montre l'aiguille et le peigne concourant à l'exécution du voile de Sidon qui couvrait le sein de Cléopâtre[5]. Bornons-nous, devant

1. Athénée, liv. V, ch. xxvi, t. II, p. 258, 259, éd. Schweighauser.
2. *Ibid.*, liv. V, ch. xxv.
3. *Ibid.*, liv. V, ch. xxxix.
4. Livre xiv, n° 150.
5. *Pharsale*, liv. X, v. 141. Voy. Jubinal, *Recherches sur l'usage*

ces divergences, à constater la magnificence des tapisseries sorties des ateliers alexandrins; à cet égard, il n'y a qu'une voix.

Des représentations d'animaux, tels étaient, si l'on ne s'exagère pas la portée d'un passage de Plaute, les motifs ordinaires de la décoration des tapisseries d'Alexandrie. « Avec mon fouet, dit un des héros du comique latin à ses esclaves, je vous arrangerai les reins de façon qu'ils seront plus chamarrés de couleurs que les tentures de Campanie ou les tapisseries écarlates d'Alexandrie, toutes parsemées d'animaux[1]. » Se fondant sur ce témoignage, un des maîtres de l'archéologie, E.-Q. Visconti, a cru retrouver des imitations de tapisseries alexandrines dans la mosaïque de Palestrine, couverte de figures de monstres originaux de l'Égypte, hippopotames, crocodiles, chameaux, tortues, etc. Nous pouvons ajouter que les mêmes motifs reviennent dans la bordure de la bataille d'Arbelles, conservée au musée de Naples[2], et dans une mosaïque conservée au musée Kircher, à Rome. Les incrustations d'une basilique romaine du ve siècle, élevée par Junius Bassus, reproduisaient également, d'après M. de Rossi, des motifs de tapisseries; le fragment encore existant nous montre un tigre s'élançant sur une génisse[3].

La tapisserie ne semble pas avoir été moins floris-

et l'origine des tapisseries à figures dites historiées, depuis l'antiquité jusqu'au XVI[e] *siècle inclusivement*; Paris, 1840, p. 5.

1. *Pseudolus*, acte I[er], sc. II, v. 12-15.

2. Voy. la description de cet ouvrage dans la *Mosaïque*, de M. Gerspach, p. 22. (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.*)

3. *Bulletino di Archeologia cristiana*, 1871, p. 57.

sante dans les colonies helléniques et notamment dans la Grande-Grèce. Décrivant la capitale de la Sicile, à l'époque des guerres puniques, Silius Italicus s'écrie qu' « aucune ville, parmi celles que le soleil éclaire, ne pouvait être alors comparée à Syracuse. On s'y inquiétait peu d'aller chercher des bronzes à Corinthe ou de trouver des rivaux dans l'art de confectionner des étoffes brochées d'or, ces étoffes dans lesquelles la navette babylonienne fait respirer dans le tissu des visages humains, ou la pourpre de l'orgueilleuse Tyr, ou les riches tapisseries d'Attale, ou les toiles de Memphis[1]. »

A Sybaris, on admirait le vêtement d'Alcisthène, que Denys l'Ancien vendit, dit-on, aux Carthaginois pour la somme énorme de 120 talents. Cette étoffe, qui mesurait quinze coudées, était teinte en pourpre ; on y voyait tissus dans le haut les animaux sacrés des Susiens, dans le bas ceux des Perses. Le centre était occupé par les figures de Jupiter, de Junon, de Thémis, de Minerve, d'Apollon et de Vénus ; vers les deux extrémités, on voyait Alcisthène ainsi que la personnification du fleuve Sybaris[2].

Cette floraison fut encore plus brillante en Asie Mineure, dans la ville de Pergame, qui réussit un

1. ...fulvo certaverit auro
Vestis, spirantes referens subtemine vultus,
Quæ radio cælat Babylon, vel murice picto
Læta Tyros, quæque Attalicis variata per artem
Aulæis scribuntur acu, aut Memphitide tela.
(Ch. xiv, v. 656-660.)

2. Aristote, *De mirabilibus auscultationibus*, ch. xcvi, éd. Didot, t. IV, p. 90. Cf. Lenormant, *la Grande Grèce*, t. I, p. 283.

instant — les admirables bas-reliefs récemment acquis par un grand musée européen en font foi — à rivaliser, dans le domaine du grand art, avec les écoles de la Grèce propre. D'après le témoignage de Pline, un de ses rois, Attale, aurait inventé, au IIe siècle avant notre ère, l'art d'insérer des fils d'or dans les tissus. Ce qui est certain, c'est que les tapisseries à la façon d'Attale, les « attalica aulæa », jouirent dans l'antiquité romaine de la plus grande célébrité; on les cite constamment comme des modèles de richesse et de fini [1].

Les tapisseries d'une autre ville de l'Asie Mineure, Milet, les « Milesia stromata », étaient également fort recherchées.

Sardes, de son côté, était fière de ses tapis ras (psilotapis), sur lesquels, à la cour de Perse, le roi seul avait le droit de marcher [2].

Il n'y avait pas jusqu'à la Tauride qui ne produisît des tapisseries remarquables par la finesse de la matière première et par l'élégance du dessin. L'archéologue russe Stéphani a publié une étoffe de laine du IVe siècle avant Jésus-Christ, qu'il déclare exécutée d'après les procédés usités aux Gobelins, et qui nous montre sur un fond cerise des rangées de canards et de têtes de cerfs. Cette étoffe a ceci de particulier que le dessin est exactement le même à l'endroit qu'à l'envers [3].

Si, après avoir passé en revue les nombreux tribu-

1. Properce, *Élég.*, liv. II, XIII, 22 et XXXII, 12 ; Silius, *loc. cit.*
2. Athénée, XII, VII. Xénophon, *Cyropédie*, liv. VIII.
3. *Comptes rendus de la Commission impériale archéologique*, 1878-1879, p. 40 et suiv., pl. V, n° 2.

taires de l'art grec, nous revenons un instant à la mère patrie, à ces régions illustrées par la toile de Pénélope et les tentures du Parthénon, nous y trouvons, aux approches de l'ère chrétienne, la tapisserie associée à toutes les manifestations de la vie nationale. Sans doute, dans ce pays morcelé à l'infini, les particuliers ne pouvaient pas déployer un luxe comparable à celui des Romains, maîtres du monde; mais quand il s'agissait d'orner un monument public, le patriotisme des Grecs était à la hauteur de tous les sacrifices.

Cependant, même à l'époque où la supériorité de l'art grec était proclamée par les Romains vainqueurs, où ceux-ci sollicitaient les leçons de leurs captifs et leur confiaient la décoration de leurs temples et de leurs palais, la Grèce ne réussit pas à se passer, dans le domaine spécial qui nous occupe, du concours de ces « Barbares » orientaux, qu'elle traitait si dédaigneusement. Deux des plus célèbres tapisseries exposées dans ses monuments étaient de provenance étrangère; c'était à un roi de Syrie, Antiochus IV (174-164), que les Athéniens devaient le rideau de leur théâtre, un grand voile doré représentant l'égide d'Athéné, avec le Gorgonion[1]; c'était à lui aussi que le temple de Jupiter, à Olympie, était redevable de son voile, de son « parapetasma », de laine, en partie teint avec la pourpre de Phénicie, en partie tissé à la façon des Assyriens[2].

1. De Ronchaud, *la Tapisserie dans l'Antiquité.*
2. Pausanias, liv. V, ch. XII.

CHAPITRE III

LA TAPISSERIE A ROME
JUSQU'AU TRIOMPHE DU CHRISTIANISME
CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA TAPISSERIE
DANS L'ANTIQUITÉ

A Rome, la tapisserie se présente à nous avec tous les caractères d'une importation étrangère. Alors même que les termes sous lesquels on la désigne ne seraient pas, pour la plupart, d'origine grecque, le témoignage des historiens et des poètes suffirait à montrer combien, à cet égard, les vainqueurs ont dû aux vaincus [1].

La rudesse des Romains semble avoir pendant longtemps ignoré, exclu, un art qui, plus que tout autre, comportait l'idée de luxe, on pourrait presque dire d'amollissement. Tout au plus se servait-on des étoffes précieuses pour orner les demeures des dieux, comme ce vêtement (prætexta) dont Servius Tullius couvrit la statue de la Fortune, et qui dura jusqu'au règne de Tibère. Ce ne fut qu'après que la défaite de Carthage, la conquête de la Grèce, de l'Égypte, de l'Asie, eurent

1. Pline, *Hist. nat.*, liv. VIII, § 74.

fait affluer dans la Ville éternelle les trésors de nations civilisées et raffinées entre toutes, que les scrupules disparurent, que la convoitise naquit. Au IIIe siècle avant notre ère, Caton le Censeur († 235) se crut encore moralement obligé de vendre sur-le-champ une tapisserie de Babylone qu'il venait de recueillir dans un héritage[1]. Mais nous savons par Plaute († 183) que, dès le IIe siècle, la Campanie produisait des tentures jouissant d'une certaine réputation :

... Peristromata... picta.... Campaniæ[2].

L'importation étrangère faisait le reste.

Au début de l'Empire, la tapisserie règne en souveraine dans les monuments publics aussi bien que dans les palais ou les villas des particuliers[3]. Ici, nous rencontrons, tissues dans le rideau de pourpre d'un théâtre, les figures des Bretons vaincus[4]; ailleurs, nous voyons flotter, entre les colonnes du portique de Pompée, les riches tentures attaliques[5]. Agrippine écoute, cachée derrière une portière, les délibérations des sénateurs appelés dans le palais de son fils[6]. Néron fait étendre,

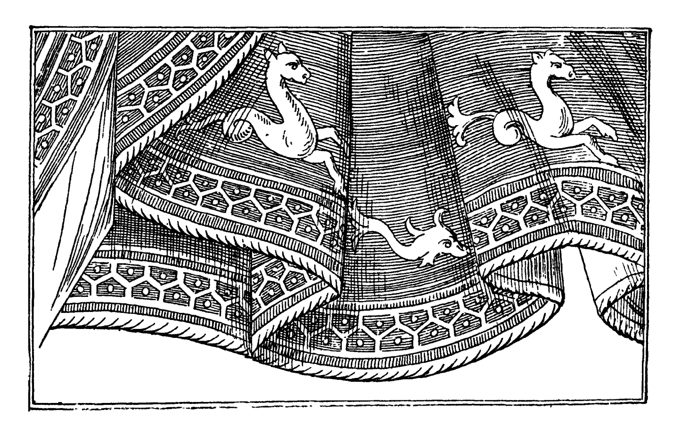
1. Plutarque, *Vie de Caton*, § 4.
2. *Pseudolus*, acte Ier, sc. II, v. 12.
3. On trouvera dans le travail intitulé *de Aulæorum velorumque usu, et in vita veterum cotidiana et in anaglyptis eorum atque picturis* (Gœttingue, 1876), de M. Buchholtz, un certain nombre d'autres témoignages, omis ici à dessein, sur l'emploi des tapisseries chez les Romains.
4. Virgile, *Géorgiques*, liv. III, v. 25 :

Purpurea intexti tollant aulæa Britanni.

5. Properce, *Élég.*, liv. II, XXXII, 12.
6. Tacite, *Annales*, XIII, 5.

au-dessus du théâtre de Pompée, un immense « velarium » orné de figures représentant le ciel, les étoiles et l'empereur conduisant un char [1].

Vers cette époque, la tapisserie était parvenue à son complet épanouissement, tant au point de vue des pro-



TAPISSERIE ROMAINE

D'après une fresque de Pompéi.

cédés qu'à celui des représentations. La description qu'Ovide a donnée du métier de Minerve et de celui d'Arachné nous montre quels progrès on avait accomplis depuis l'âge homérique. Les fils (en latin « licium », d'où le mot lisse) qui forment la chaîne ne sont plus libres dans leur partie inférieure, comme sur le métier de Pénélope, mais fixés, probablement sur un cylindre

1. De Ronchaud, p. 90.

qui permet de les tendre à volonté ; un roseau les sépare et facilite l'introduction de la navette contenant les fils destinés à former le dessin ; un peigne complète cet outillage, auquel l'industrie moderne n'a guère ajouté d'élément essentiel.

Mais laissons la parole au poète : « Aussitôt, prenant place l'une vis-à-vis de l'autre, Minerve et Arachné tendent chacune[1] les fils légers qui forment la chaîne et les attachent au métier ; un roseau sépare les fils. Au milieu glisse la trame qui, conduite par la navette affilée, se déroule sous leurs doigts, s'entrelace à la chaîne et s'unit avec elle sous les coups du peigne aux dents aiguës. L'une et l'autre se hâtent, et, la robe repliée autour de leur sein, les habiles ouvrières pressent le mouvement rapide de leurs mains ; le désir de vaincre les rend insensibles à la fatigue. Elles emploient dans leur tissu la pourpre que Tyr a préparée dans des vases d'airain, et marient les nuances avec tant de délicatesse que l'œil ne saurait les distinguer... Sous leurs doigts, l'or flexible se mêle à la laine, et des histoires empruntées à l'antiquité se déroulent sur la toile.

« Pallas peint la colline consacrée à Mars, près de la ville de Cécrops, et le débat qui s'éleva jadis sur le nom de la contrée.... Pour qu'un exemple apprenne à sa rivale quel prix elle doit attendre de son audace insensée, elle représente, aux quatre coins de la toile, quatre combats remarquables à la fois par la vivacité

1. L'expression « geminæ telæ », employée par Ovide, me paraît en effet désigner l'œuvre de chacune des deux rivales, et non une « toile double », comme le croit M. Nisard, dans la traduction que nous lui empruntons.

du coloris et par la petitesse des figures. A l'un des angles, on voit Hémus et son épouse Rhodope de Thrace, aujourd'hui montagnes chargées de frimas, autrefois mortels glorieux, qui usurpèrent les noms des plus puissantes divinités; dans un autre, c'est la destinée déplorable de la mère des Pygmées. Junon, qu'elle avait provoquée, la vainquit, la changea en grue et la condamna à faire la guerre à ses sujets. Plus loin, c'est Antigone, qui, jadis, osa se mesurer avec l'épouse du grand Jupiter; la reine des dieux la métamorphosa en oiseau. Ni la gloire d'Ilion, sa patrie, ni celle de Laomédon, son père, ne purent la sauver; sous le plumage d'une cigogne au long bec des cris bruyants applaudissent encore à sa beauté. Le dernier angle montre Cinyre privé de sa famille et embrassant les degrés du temple formé des membres de ses fils; couché sur le marbre, des larmes semblent couler de ses yeux. Les branches de l'olivier pacifique bordent ce tableau. Tel est le dessin; la déesse le termine par l'arbre qui lui est consacré.

« La jeune Méonienne peint Europe abusée par l'image d'un taureau; l'œil croit voir un taureau vivant, une mer véritable. La fille d'Agénor semble tourner ses regards vers la terre qu'elle vient de quitter; elle semble appeler ses compagnes, craindre l'atteinte des flots qui bondissent vers elle, et replier timidement la plante de ses pieds. Elle peint Astérie se débattant dans les serres d'un aigle, Léda reposant sous les ailes d'un cygne, Jupiter qui se cache, sous la forme d'un satyre, pour rendre mère de deux enfants la belle Antiope, ou sous les traits d'Amphitryon, pour te séduire, ô Alc-

mêne! qui se change en pluie d'or pour tromper Danaé; puis devient flamme avec la fille d'Asopus, berger avec Mnémosine, serpent, aux changeantes couleurs, avec la fille de Cérès. Et toi, Neptune, sous les traits d'un taureau menaçant, elle te courbe aux pieds de la fille d'Éole; tu empruntes la figure de l'Enipée pour donner le jour aux Aloïdes; faux bélier, tu charmes Bisaltis; Cérès, aux blonds cheveux, douce mère des moissons, t'aime sous la forme d'un coursier; sous celle d'un oiseau, tu triomphes de la mère du coursier ailé, de Méduse, dont le front est hérissé de vipères, et de Mélanthe, sous celle d'un dauphin. Elle donne aux personnages, elle donne aux lieux les traits qui leur appartiennent. On voit Apollon prendre l'habit grossier d'un pâtre, ou le plumage d'un vautour, ou la crinière d'un lion aux larges flancs, ou devenir berger pour séduire Issé, la fille de Macarée. Bacchus abuse Erigone, sous la forme mensongère d'un raisin, et Saturne, transformé en cheval, fait naître le centaure Chiron. Autour de la toile serpentent, comme une bordure déliée, des rameaux de lierre entrelacés de fleurs.

« Ni Pallas ni l'Envie ne pourraient rien reprendre dans cet ouvrage. La déesse à la chevelure d'or, irritée du succès de sa rivale, déchire la toile où sont représentées les faiblesses des dieux; elle tient encore à la main la navette de buis de Cyrotus; trois ou quatre fois elle en frappe la toile de la fille d'Idmon[1]... »

1. *Métamorphoses,* liv. VI. Stephani, dans les *Comptes rendus de la Commission impériale archéologique,* 1878-1879, p. 68, 69, 106, a établi un rapprochement ingénieux entre la description d'Ovide et les sculptures du fronton oriental du Parthénon. — Dans

Il résulte de cette description si précise et si poétique que les Romains considéraient la tapisserie comme une des formes de la peinture et y représentaient les sujets les plus variés avec une liberté qui n'avait rien à envier à la fresque. Seules, ou nous nous trompons fort, de certaines préoccupations de symétrie se faisaient jour dans l'encadrement de la tenture et en accentuaient le caractère décoratif. Minerve trace, aux quatre angles de la composition, des scènes remarquables par la petitesse des figures et la vivacité du coloris[1]. Arachné, de son côté, donne pour bordure à la sienne des rameaux de lierre entrelacés de fleurs. Nous voyons paraître là pour la première fois, si nous ne nous faisons illusion, ces guirlandes qui, au xv[e] siècle, forment l'encadrement obligé de toute tenture historiée.

Dans un poème antérieur aux *Métamorphoses*[2], Catulle demande, comme Ovide, à la tapisserie de représenter les scènes les plus variées de la fable. Décrivant les noces de Pélée et de Thétis, il nous montre la couche nuptiale de la déesse, appuyée sur des pieds d'ivoire et recouverte par de brillantes draperies de pourpre : « Leur tissu, tout chargé d'antiques images, merveilles de l'art, offre aux yeux les exploits du héros. Du rivage retentissant de Naxos, Ariane contemple au loin Thésée

le récit des aventures de Philomèle, Ovide nous montre son héroïne mêlant les fils de pourpre aux fils blancs pour retracer sur la toile le crime de Térée (*Métamorphoses*, même livre, v. 576 et suiv.)

1. Motif qui se rencontrera seize siècles et demi plus tard dans la bordure inférieure de la pièce représentant le siège de Douai (*Histoire du roi Louis XIV*).

2. *Epithalamium Pelei et Thetidos*, v. 46-267.

qui se hâte de fuir à pleines voiles, et son âme s'abandonne à des transports insensés... (Suit une longue description des aventures de Thésée et d'Ariane.) Telles étaient, ajoute le poète, les peintures dont étaient ornées les magnifiques draperies qui embrassaient la couche dans leurs contours. »

Cependant la tendance générale de l'art romain, la substitution de la richesse à la beauté, s'affirme de jour en jour avec plus de netteté : de même que la peinture en mosaïque, la peinture en matières textiles ne tarde pas à prévaloir sur la fresque et sur la peinture sur panneau, seules capables de reproduire, sans intermédiaire, la pensée de l'artiste créateur. Le luxe croissant des vêtements est une des formes de cette dégénérescence du goût, qui se manifeste avec une force irrésistible après le règne des Antonins. Nous verrons, sous l'influence des mêmes principes, la recherche du fini l'emporter sur celle de l'ampleur; la broderie à l'aiguille, avec ses effets microscopiques, éclipser la tapisserie monumentale.

Au début du IIIe siècle, on peut encore signaler une application intéressante des tentures décoratives. Désirant célébrer dignement les funérailles de Septime Sévère († 211), les Romains élèvent, pour servir de bûcher, une sorte de pavillon gigantesque. L'intérieur est rempli de matières combustibles, l'extérieur revêtu de draps d'or, de compartiments d'ivoire et de superbes peintures. Au-dessus de ce premier étage s'élève un second, de tout point semblable, mais plus petit, puis plusieurs autres qui vont en diminuant, de manière à former une pyramide. Ce bûcher monumental est surmonté

d'un tabernacle, renfermant un aigle qui s'échappe, au moment où les flammes jaillissent de tous côtés [1].

Jusque vers le milieu du IIIe siècle, les empereurs, dédaignant les ornements féminins, s'étaient contentés de la toge de pourpre. Aurélien (270-275), le premier, affecta dans son costume un luxe digne des monarques de l'Asie : étoffes brochées d'or, perles, gemmes, rien ne parut plus trop somptueux à ce farouche soldat, qui crut sans doute faire oublier ainsi l'obscurité de sa naissance. Dioclétien (284-305) renchérit encore sur une pompe qui dès lors parut inséparable de la majesté impériale.

Ce n'était là, au fond, que la consécration officielle du luxe déployé par les particuliers. Ne vit-on pas, du temps de l'empereur Carin (283-284), Junius Messala prodiguer aux comédiens des vêtements du plus fin lin d'Égypte, de ces étoffes de Tyr et de Sidon, si déliées, si moelleuses, d'une pourpre si éclatante, aux broderies si délicates, des mantelets tissés chez les Atrébates, des surtouts de laine de Canuse [2] !

Dans son *Enlèvement de Proserpine*, le dernier poète païen a essayé de faire encore une fois briller à nos yeux une de ces tentures chantées en si beaux vers par Catulle et par Ovide. Seule, nous dit Claudien, Proserpine charmait sa demeure de ses chants harmonieux, et préparait vainement des présents pour le retour de sa mère. Son aiguille traçait sur un tissu la chaîne des éléments et le palais paternel ; la nature, mère des mondes,

1. Hérodien, IV, 2.
2. Fl. Vopiscus, *Vie de Carin*.

débrouillant avec ordre l'antique chaos, et plaçant la semence des êtres aux lieux qui doivent la féconder. Les choses légères s'élèvent dans les airs, les plus pesantes s'abaissent au centre de l'espace; l'éther resplendit de lumière, le ciel tourne avec les astres, la mer se couvre de vagues, la terre flotte suspendue. Mille couleurs varient ce tableau. L'or prête ses feux aux étoiles, l'azur couvre les eaux, la perle élève les rivages et l'art accumule ses fils trompeurs qui se gonflent comme les flots. On croit voir l'algue se briser sur les rochers, et l'on entend le sourd murmure des eaux qui serpentent sur le sable qu'elles désaltèrent. L'aiguille décrit cinq zones. Un fil de pourpre marque celle du centre, qu'assiège la chaleur. La trame s'est desséchée sous les feux d'un soleil toujours brûlant. Des deux côtés, s'offrent deux zones hospitalières où la vie se développe sous un climat tempéré; les extrémités sont engourdies par le froid; hérissées de glaces indestructibles, elles attristent la toile de leur éternelle froideur. La jeune vierge peint encore les demeures consacrées à Pluton, et le séjour des mânes où le sort lui destine un trône. Tout à coup, funeste présage! un secret pressentiment fait jaillir les larmes de ses yeux. Déjà elle commençait à tracer sur les bords de la toile les replis de l'Océan et ses lacs transparents; mais les gonds de la porte qui s'ébranle lui annoncent la venue des déesses; elle laisse son ouvrage inachevé[1]. »

On le voit, ce n'est plus la noblesse de l'invention

1. *De Raptu Proserpinæ*, liv. Ier, v. 244 et suiv.

que célèbre le champion du paganisme expirant, c'est uniquement la fidélité dans la reproduction d'un paysage



LA TAPISSERIE DE SION
(D'après la restitution de Semper.)

gigantesque, ces étoiles scintillantes, ces algues qui se brisent contre les rochers, ces vagues qui se gonflent :

> Filaque, mentitos jamjam cælantia fluctus,
> Arte tument.

Le procédé aussi n'est plus le même : l'aiguille a remplacé la navette ; la broderie a détrôné la tapisserie.

Les témoignages que nous avons rapportés dans le cours de ce travail montrent quelles étaient, à Athènes

et à Rome, la perfection de la main-d'œuvre et la science du coloris (en ce qui concerne ce dernier, les Grecs semblent avoir affectionné le safran, les Romains le pourpre[1]). Pour ce qui est du dessin, un fragment trouvé à Sion, en Suisse, nous révèle la distinction, la noblesse que les Romains surent donner, jusque dans les derniers temps de leur domination, aux productions de l'art textile. Ce fragment, qui faisait partie, non d'une tapisserie, mais d'une étoffe brochée, c'est-à-dire répétant indéfiniment le même motif, représente une divinité assise sur un monstre à tête de tigre, au milieu de rinceaux largement traités[2].

L'antiquité, pour nous résumer, a connu tous les procédés de tissage et de teinture propres à donner à la peinture en matières textiles le plus haut degré possible de perfection, et elle a employé celle-ci sous toutes ses formes : comme tentes, pavillons, ou baldaquins, comme paravents, comme portières, comme tentures destinées à recouvrir les murs, comme voiles des sanctuaires ou comme rideaux de théâtres, comme couvertures de meubles, comme tapis de pied. Tapisseries de lin, de laine, de soie, d'or, tapisseries à longs poils, ou tapisseries unies, il n'est point de genre de fabrication dans lequel elle n'ait excellé.

Le cycle des sujets traités dans les tapisseries antiques, soit orientales, soit grecques et romaines, n'est

1. Voy. *La Tapisserie dans l'antiquité*, de M. de Ronchaud, p. 71.

2. *Der Stil*, t. 1er, p. 192. — *Les Courses de chars*, du musée du Louvre, publiées par les PP. Cahier et Martin (*Mélanges*, t. IV, pl. 20-23), sont déjà d'un art bien inférieur.

pas moins varié. A côté de dessins purement ornementaux, tels que fleurs, animaux, chérubins, motifs géométriques et autres, nous rencontrons la représentation des forces de la nature, des divinités, des héros; les scènes mythologiques alternent avec les batailles ou les scènes de chasse; les images des dieux avec les portraits des souverains.

Considère-t-on cette forme de l'art dans ses rapports avec l'histoire, nous la trouvons associée à toutes les manifestations de la vie religieuse ou nationale. Ici, comme chez les Hébreux, elle joue le principal rôle dans la construction du sanctuaire, ou, comme chez les Athéniens, dans les cérémonies des Panathénées; ailleurs, elle fournit aux vainqueurs les trophées dont ils pareront leur char triomphal et qu'ils suspendront dans les portiques de leur capitale. Entrevues princières, mariages, funérailles, il n'est point d'événement marquant dont on ne leur demande de rehausser l'éclat, depuis l'apothéose d'Héphestion jusqu'à celle de Septime Sévère. A diverses reprises, son empire s'étend même au costume. Chez les Assyriens et chez les Perses, comme aussi chez les Romains de la décadence, les étoffes aux riches ornements que portent les souverains sont-elles autre chose que des tapisseries en miniature?

CHAPITRE IV

LA TAPISSERIE EN ORIENT DEPUIS LES PREMIERS SIÈCLES DE NOTRE ÈRE JUSQU'AUX CROISADES

Il n'est aucune branche de l'art qui ait aussi souvent subi l'influence de l'Orient que celle dont nous écrivons l'histoire. D'âge en âge, nous voyons l'Égypte, l'Asie Mineure, la Perse, intervenir dans le développement de la tapisserie occidentale, inonder l'Europe de leurs produits, lui imposer leurs goûts. Le secret de cette domination, tantôt latente, tantôt joyeusement acceptée, n'est pas difficile à découvrir : l'Orient est la patrie de la soie, cette matière précieuse qui désormais paraît inséparable de l'idée même d'ornementation des tissus; il s'est, en outre, familiarisé par une pratique dix fois séculaire avec tous les raffinements de la teinture; enfin l'art textile offre à ses ouvriers, plus patients que robustes, l'emploi le plus normal de leur activité et de leur goût.

La vogue que les tapisseries de Babylone et d'Alexandrie avaient conquise dans le monde romain, dès les derniers temps de la République, n'était que le prélude

d'une prépondérance qui devint presque absolue à l'époque du triomphe du christianisme. Nous avons montré comment les Romains de la décadence se rapprochèrent de plus en plus, dans leurs costumes, leurs cérémonies, leur manière de penser et d'agir, de l'exemple donné par les provinces asiatiques. La translation du siège de l'empire à Constantinople ne fit que fortifier cette tendance ; l'influence byzantine n'est, à bien des égards, qu'une forme de l'influence orientale.

Avant de poursuivre l'histoire de la tapisserie dans l'Occident, c'est-à-dire dans les contrées qui nous intéressent le plus directement, nous devons donc jeter un regard sur ce foyer, dont l'action ne cessera plus de se faire sentir.

Si nous examinons la situation de l'industrie textile en Orient, à l'époque à laquelle nous sommes parvenus (la fin du IIIe, le commencement du IVe siècle), nous la trouvons peu différente de ce qu'elle était du temps des Ptolémées, quelque cinq ou six cents ans auparavant. Les compositions où la figure humaine joue le principal rôle n'y sont pas proscrites, il s'en faut. Lorsque Julien l'Apostat envahit l'ancien empire assyrien, il y trouve partout des peintures retraçant des exploits de guerre ou de chasse, absolument comme les bas-reliefs de Khorsabad. L'historien Ammien Marcellin (mort vers 390), à qui nous devons ce renseignement, ajoute que l'on ne représente dans ces contrées que des scènes guerrières : « cædes et bella[1] ». Des représentations analogues se retrouvent sur une tapisserie décrite par Sidoine

1. Liv. XXIV.

Apollinaire : « Apportez les brillants coussins, les brillantes étoffes de pourpre, que l'onde mélibéenne, bouillonnant dans l'airain, teint deux fois d'une pure et riche couleur. Que sur des tapisseries étrangères nous trouvions retracés les sommets de Ctésiphon et du Niphate, et des bêtes sauvages courant avec rapidité sur une toile vide, excitées, dans leur fureur, par une plaie habilement feinte, d'où coule un sang imaginaire comme le trait qui les a percées. Qu'on y voie encore, par un miracle de l'art, le Parthe aux regards farouches et la tête tournée en arrière, voltigeant avec son coursier, s'échappant, revenant pour lancer son trait, tour à tour fuyant et mettant en fuite ces bêtes féroces dont il poursuit les simulacres[1]. »

Cependant, l'élément purement ornemental, — animaux et fleurs traités dans un style conventionnel, inscriptions, motifs géométriques, etc., — occupe dès lors le premier rang dans les arts dépendant de la peinture, et notamment dans la tapisserie. En même temps, le besoin de régularité et de symétrie l'emporte sur la recherche d'une décoration libre et mouvementée. A la place de ces monstres, si vivants dans leur laideur, qui s'agitaient dans les tapisseries alexandrines et y produisaient un désordre si pittoresque, — crocodiles, hippopotames, grues, pygmées, etc., — nous trouvons d'interminables séries d'animaux, lions, aigles, autruches, figés, pétrifiés, dans leur immobilité hiératique. Cette répétition de motifs identiques provient-elle de la substi-

1. *Epist.*, liv. IX, ep. XIII, ch. II. Voy. F. Michel, *Recherches*, t. II, p. 146.

tution d'une sorte de tissage mécanique au tissage à la main, ou bien se rattache-t-elle à cet esprit d'indolence, à cet amour de la rêverie qui, redoutant le moindre effort intellectuel, s'absorbe dans la contemplation de compositions dénuées de sens? Toujours est-il qu'on ne voit plus que griffons affrontés, léopards inscrits dans des cercles, aigles fixés sur leurs proies, alors toutefois que l'artiste ne s'est pas borné à parsemer le champ de la tapisserie de roses, de roues, de pommes, ou de motifs encore moins intéressants.

Le règne des Sassanides (226-652) marque, pour la Perse, le triomphe de ce style somptueux, sinon élégant, dont la régularité, la magnificence vide et froide forment le contraste le plus complet avec la liberté, la vie qui distinguaient les tapisseries d'Athènes et de Rome. Le luxe fut porté à un degré jusqu'alors inconnu : la soie et l'or ne paraissant plus assez riches, on enchâssa dans les tissus des pierres de couleur.

Lorsque l'empereur Héraclius eut vaincu Chosroès II (628), il trouva dans le palais de ce prince, à Dastagerd, d'innombrables étoffes de soie brochées, ainsi que de riches tapis brodés à l'aiguille[1].

A l'époque de la conquête musulmane, en 637, Ctésiphon, la capitale des Sassanides, regorgeait de ces tissus somptueux. Les conquérants trouvèrent, entre autres, un immense tapis mesurant 60 aunes de tour et composé de soie, d'argent, d'or et de pierres précieuses. Cette pièce monumentale, qui avait été exécutée pour Chosroès Ier (531-579), représentait un jardin sillonné

1. Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. II, p. 420.

de sentiers et de cours d'eau, et orné d'arbres et de fleurs printanières. La bordure, fort large, contenait des parterres, dans lesquels des pierres bleues, rouges, jaunes, blanches et vertes simulaient les fleurs. C'était de joyaux aussi que l'on s'était servi pour figurer les cours d'eau et les sentiers, tandis que des fils d'or rendaient le ton jaunâtre du sol[1].

On a longtemps cru que la conquête arabe, en imposant partout l'étroite esthétique du Coran, avait encore restreint le rôle de la pensée dans les arts plastiques et amené la proscription absolue de la figure humaine. Avant d'aborder la discussion de ce grave problème, constatons, avec Viollet-le-Duc, que l'art textile devait occuper une place prépondérante chez les Arabes, habitués, depuis un temps immémorial, à vivre sous des tentes, comme la plupart des peuples sémitiques. « Ils n'avaient d'autre luxe, ajoute Viollet-le-Duc, que celui des étoffes et des armes. Pour eux, le monument, comme pour les Juifs de l'époque primitive, n'était autre chose que la tente, la cabane, recouverte d'une étoffe précieuse ; leurs habitudes ne pouvaient se faire à ces édifices aux surfaces bossuées, couvertes de saillies de sculptures, qu'ils rencontraient sur leurs pas, là où les civilisations grecque et romaine avaient laissé de nombreuses traces. Ces statues, ces bas-reliefs, ces frises saillantes dans lesquelles s'épanouissaient de larges rinceaux mêlés à des figures et à des animaux, devaient

1. Karabacek, *Die persische Nadelmalerei Susandschird*; Leipzig, 1881, p. 190.

leur paraître des monstruosités dues à des imaginations égarées par le panthéisme. Admettons donc que l'école d'Alexandrie elle-même n'eût pas déjà, avant l'invasion arabe, adopté un style de décoration se rapprochant de la tapisserie; il y a tout lieu d'admettre que les conquérants la mirent dans la nécessité d'adopter ce style, comme se rapprochant davantage de ce qu'ils avaient continuellement sous les yeux et comme étant le seul que l'homme pût se permettre en face du Dieu unique, dont les œuvres ne devaient pas être imitées par la créature[1]. »

L'explication tentée par Viollet-le-Duc ne pèche que par un point : l'éminent architecte s'est exagéré la rigueur d'une législation qui a reçu de nombreuses, d'innombrables atteintes. La défense de représenter des êtres animés n'a pas été aussi absolue qu'on le croyait autrefois; il est aujourd'hui permis de parler de peintures arabes sans provoquer un sourire d'incrédulité. C'est surtout dans les tapisseries que les compositions où entrait la figure humaine ont abondé. Nous ne saurions mieux faire, à cet égard, que de nous appuyer sur le témoignage d'un juge autorisé : « Dans les ateliers de Kalmoun, de Bahnessa, de Dabik, de Damas, dit M. H. Lavoix, où se confectionnaient les plus riches soieries, les beaux velours, les magnifiques tapis dont les produits constituaient le commerce le plus étendu et le plus fécond de l'Orient, les ouvriers avaient pour usage de rehausser la beauté des tissus sortis de leurs mains par des représentations connues et acceptées de tous. A l'élégance du dessin, à la beauté des couleurs,

1. Voy. Soldi, *les Arts méconnus*, p. 262.

les ouvrages des grandes manufactures de l'Asie joignaient l'intérêt de tableaux véritables. C'étaient tantôt des chasses, des fêtes, des concerts, des danses d'almées, tantôt des combats, des luttes, des festins, toutes les scènes enfin de la vie musulmane[1]. »

Le triomphe du mahométisme, loin de nuire à un art si intimement lié aux mœurs de l'Orient, lui imprima donc un nouvel essor. Dans un travail d'une érudition toute spéciale, toute restreinte, et dont il s'est singulièrement exagéré la portée, un orientaliste tchèque, M. Karabacek a montré en quelle estime on tenait, en Perse et dans les contrées voisines, dès le début de la domination arabe, ces précieux tissus, que l'on payait littéralement au poids de l'or, et qui tombaient rarement entre les mains de simples particuliers[2].

Comme jadis le tabernacle des Hébreux, la Caba de la Mecque emprunta les éléments principaux de sa décoration à l'art textile. C'était à qui, parmi les fidèles, lui offrirait les tissus les plus riches. Dès l'année 776, le poids des tapis suspendus sur les parois du sanctuaire en menaçait la solidité; on les enleva; mais, moins d'un demi-siècle plus tard, il fallut procéder à un nouvel enlèvement. Le voyageur sicilien Ibn Dschobair, qui visita la Mecque en 1183, s'extasie devant la richesse de cette décoration si souvent renouvelée.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, t. II, p. 110. Voy. aussi l'ouvrage de M. de Schack, *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien;* Berlin, 1865, t. II, p. 166 et suiv., p. 191, 233.
2. *Die persische Nadelmalerei Susandschird*, p. 193.

A l'extérieur, le cube gigantesque était orné de trente-quatre tapis cousus ensemble; ces tissus, en soie verte mélangée de coton, contenaient, outre de nombreuses inscriptions (versets du Coran, prières, nom du donateur, etc.), des sortes de niches terminées en triangle; le fond, selon toute vraisemblance, était parsemé de fleurs. A l'intérieur, on admirait diverses tentures de soie; les colonnes mêmes qui supportaient l'édifice étaient recouvertes d'étoffes[1].

Tel était le rôle de la tapisserie dans la ville sainte. Si nous nous attachons maintenant aux innombrables provinces d'un empire qui ne tarda pas à s'étendre de l'Inde jusqu'à l'Espagne, nous trouvons partout la peinture en matières textiles également honorée et primant, sans contestation possible, la peinture proprement dite.

Dans la Perse, l'Arabie, l'Asie Mineure, on rencontre, à côté de motifs purement ornementaux, des tapis ou des tapisseries contenant les portraits des souverains. De ce nombre sont ceux que l'on admirait dans le palais de Bagdad, du temps du calife abasside Motawakkel († 861)[2].

A la cour des califes fatimites, le luxe n'était pas moins grand. En 964, à Kaïrouan, Mœzli-din-Allah fit exécuter une tapisserie représentant la terre, avec les

1. Karabacek, p. 176, 177.
On sait qu'aujourd'hui encore un voile en soie noire, sur lequel sont brodés des versets du Coran, couvre l'extérieur du sanctuaire. Chaque année, à l'époque du pèlerinage, l'ancien voile est remplacé par un voile nouveau apporté d'Égypte sur un chameau spécialement affecté à ce transport. Les pèlerins emportent comme reliques des morceaux de l'ancien voile.

2. Karabacek, p. 76.

montagnes, les mers, les fleuves, les routes, les villes, et spécialement la Mecque et Médine. Chaque localité était accompagnée de son nom tracé en fils de soie, d'argent et d'or. Cette œuvre monumentale coûta 22,000 dinars, environ 268,000 francs.

En 1067, au Caire, à l'époque où les séditieux obsédaient Mostanser pour se partager ses trésors, quelques valets de chambre étant entrés dans une chambre où étaient pratiquées un grand nombre d'armoires, dont chacune avait une échelle séparée, en tirèrent deux mille tapis qui n'avaient jamais servi, et qui étaient de damas ou d'autres étoffes brodées en or, et représentaient toutes sortes de figures. Quelques-uns, qui étaient de damas rouge enrichi d'or et du travail le plus parfait, offraient des parcs dans lesquels étaient rassemblés des éléphants; le terrain sur lequel étaient appuyés les cuisses et les pieds de ces animaux n'avait aucune dorure. On tira de l'un des magasins trois mille pièces de damas rouge bordé de blanc; plusieurs tentes complètes, avec les sofas, les carreaux, les coussins, les tapis, les rideaux et tous les meubles nécessaires; une quantité prodigieuse de tapisseries, d'étoffes de Kalmoun, de Dabik, d'étoffes de soie de toute espèce et de toute couleur, d'un prix inestimable; des nattes ornées de broderies d'or et d'argent représentant des éléphants, des oiseaux et diverses autres sortes d'animaux.

Parmi une foule de tapis de soie tissus d'or, de toute grandeur et de toute couleur, on en distinguait près de mille qui présentaient la suite des différentes dynasties, avec les portraits des rois et des hommes célèbres. Au-dessus de chaque figure étaient écrits le nom

du personnage, le temps qu'il avait vécu et ses principales actions. Fakhr-al-Arab eut dans son lot une large pièce d'étoffe de soie de Toster, dont le fond était bleu,



ÉTOFFE ORIENTALE BROCHÉE, VIIe-IXe SIÈCLE.
(Musée germanique de Nuremberg.)

nuancé des couleurs les plus variées et tissu d'or; elle avait été faite par ordre de Moezzli-din-Allah... (C'est la tapisserie décrite ci-dessus, page 63.) Tadj-al-

Molouk eut, entre autres objets précieux, une tente de satin rouge tissu d'or, qui avait été faite pour le calife Moutawakkel, et qui était d'une valeur inestimable. Il eut, en outre, un tapis de Damas, dont il refusa 1,000 dinars[1].

En Algérie, l'industrie textile était florissante dès le temps de Haroun-al-Raschid (786-809). Parmi les lieux qui faisaient partie du territoire de Tunis, on comptait le bourg nommé Touneh, où se fabriquaient des étoffes pareilles à celles de Tunis. Quelquefois même on y faisait le voile de la Caba. J'ai vu, dit Fakehy, un tapis donné par Haroun-al-Raschid; il était de l'étoffe appelée « kabaty », et on y lisait ces mots : Au nom de Dieu, que la bénédiction de Dieu soit sur le calife Raschid-Abdallah-Haroun, prince des fidèles (que Dieu répande sur lui ses faveurs!). Ce tapis a été fait par ordre de Fadl-ben-Retz, dans la fabrique de Touneh, l'an 190[2].

En Espagne, l'industrie textile ne tarda pas à prendre également le plus brillant essor, grâce à la conquête maure. Les étoffes d'Almeria acquirent rapidement une réputation européenne; il est vrai que c'étaient des brocarts, des damas et autres tissus analogues, non des tapisseries : l'influence qu'elles furent appelées à exercer au dehors se borna donc au domaine de l'ornementation[3].

1. Quatremère de Quincy, *Mémoires géographiques et historiques sur l'Égypte et sur quelques contrées voisines*, t. II, p. 376-378. Paris, 1811.

2. Quatremère de Quincy, *ouvrage cité*, t. Ier, p. 336 et 339.

3. Voy. les *Recherches* de M. F. Michel, t. Ier, p. 284 et suiv.

Il est probable que la Sicile aussi a vu naître des manufactures arabes. Nous savons du moins qu'Adda, fille du calife fatimite Moez (morte en Égypte à la fin du xe ou au commencement du xie siècle), possédait dans son trésor une grande quantité d'étoffes de soie siciliennes[1].

Tout le long de la Méditerranée, on le voit, le monde musulman battait en brèche les civilisations grecque, latine et germanique.

1. Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. II, p. 433. Consulter en outre, sur les tissus arabes de la Sicile, les *Liturgische Gewaender*, t. Ier, p. 34-35, et les *Kleinodien*, p. 29, du chanoine Bock.

CHAPITRE V

LE BAS-EMPIRE

Après avoir essayé de définir, dans les pages qui précèdent, le développement de la tapisserie orientale, depuis les derniers temps de la domination romaine jusqu'aux croisades, c'est-à-dire jusqu'à ce nouveau contact de deux civilisations, non moins fécond que les autres, il est plus facile de suivre les évolutions de la tapisserie en Europe ; en effet, l'influence de l'Orient une fois constatée d'une manière générale, nous ne serons pas forcés à chaque instant de nous détourner de notre objectif principal pour nous demander si le signal de telle ou telle modification est parti d'Alexandrie, de Smyrne ou de Bagdad, des bords du Nil ou de ceux de l'Euphrate.

Constatons tout d'abord que l'invasion des Barbares, en arrêtant le développement de la civilisation gréco-romaine, ne mit nullement fin à ces raffinements du luxe, à cette recherche de la couleur et de l'éclat auxquels les anciens maîtres du monde avaient de plus en

plus sacrifié. Seulement, au fur et à mesure que l'influence de l'Orient devient prépondérante, la richesse de la matière première, le fini de la main-d'œuvre l'emportent sur la force de l'invention et la beauté de la composition. Le changement de goût ne se manifeste pas seulement dans l'art textile; nous voyons également la mosaïque éclipser la peinture, la sculpture en ivoire et l'orfèvrerie se substituer à la statuaire. Partout on remarque un affaissement de la pensée, une sorte de rétrécissement du sentiment plastique. Le moment viendra où la tapisserie elle-même sera considérée comme un art trop robuste et trop libre et devra s'incliner devant la broderie.

Nous avons signalé, dans un des précédents chapitres, la transformation qui tendait à s'opérer dans le costume; les nouvelles modes arrivèrent à leur complet triomphe au moment même où Constantin assurait la victoire du christianisme. A la place de la toge blanche unie, tout au plus ornée d'une bande, d'un « clavus », pourpre ou dorée; à la place de ces draperies si amples, si harmonieuses, inépuisable source d'inspiration pour la statuaire, on ne voit plus que de lourds vêtements de soie, surchargés d'ornements, comme le costume d'apparat des monarques assyriens. Dans les diptyques consulaires, dans les miniatures du calendrier philocalien de 354, dans tous les monuments de cette époque parvenus jusqu'à nous, c'est à peine si, sous la masse des broderies, on peut encore deviner les lignes générales de la figure humaine. La toge de tel sénateur chrétien contenait jusqu'à six cents figures : il n'y avait pas d'épisode de la vie du Christ

qui n'y fût représenté[1]. Un auteur du IVe siècle, Asterius, évêque d'Amasée, a fort spirituellement raillé ces exagérations. « Lorsque les hommes ainsi vêtus, dit-il, paraissent dans la rue, les passants les regardent comme des murailles peintes. Leurs habits sont des tableaux que les petits enfants se montrent avec le doigt. Il y a des lions, des panthères et des ours. Il y a des rochers, des bois et des chasseurs. Les plus dévots portent le Christ, ses disciples et ses miracles; ici l'on voit les noces de Galilée et les cruches de vin; là, c'est le paralytique chargé de son lit, ou la pécheresse aux pieds de Jésus, ou Lazare ressuscité[2]. »

Une mosaïque du VIe siècle, représentant l'impératrice Théodora qui offre de riches présents à l'église Saint-Vital de Ravenne, nous a conservé l'image d'un de ces costumes historiés : sur le bas de la robe de la trop fameuse épouse de Justinien se déroule, en forme de frise, l'adoration des Mages. Les siècles suivants appliqueront ce genre d'ornementation à tous les costumes d'apparat, religieux ou civils; il suffit de rappeler ici la chape de Léon III, à Aix-la-Chapelle, le manteau de saint Henri (972-1024), à la cathédrale de Bamberg, la dalmatique impériale, au Trésor de Saint-Pierre de Rome.

Ces ornements étaient très certainement brodés à l'aiguille, non tissés au moyen de lisses. Si nous les mentionnons ici, c'est pour montrer quelle extension l'ornementation textile prit pendant le Bas-Empire;

1. Em. David, *Histoire de la Peinture au moyen âge*, édit. de 1843, p. 41.
2. Mongez, *Recherches sur les vêtements*, p. 265.

nous sommes autorisés à affirmer que le luxe des vêtements réagit sur les formes supérieures congénères, notamment sur la tapisserie appliquée à la décoration des édifices.

Grâce aux encouragements de l'Église victorieuse, la tapisserie ne tarda pas à rivaliser avec la mosaïque et l'orfèvrerie, les deux arts auxquels le Bas-Empire confiait de préférence la décoration des sanctuaires; elle conquiert, dans les basiliques consacrées au nouveau culte, le rang brillant qu'elle a tenu dans les temples des dieux. Nous savons qu'à Constantinople, dans l'église de Sainte-Sophie, les rideaux voilant le ciborium se distinguaient par leur richesse ; on voyait sur l'un d'eux le Christ debout entre saint Pierre et saint Paul, tenant d'une main le volume des Évangiles, bénissant de l'autre. Pour la Palestine, Épiphanius mentionne, en 394, un voile suspendu à l'entrée d'une église et orné de l'image du Christ ou d'un saint [1]. A Rome, il n'était guère de basilique qui ne possédât un assortiment plus ou moins riche de tentures historiées. A Ravenne, on trouve, vers 565, un voile contenant une image du Christ et les portraits de cinq archevêques, parmi lesquels Victor, le donateur de ce précieux tissu. A Naples, saint Athanase fit don à l'église de la Stéphanie de treize tentures ornées de sujets empruntés à l'Évangile [2].

De l'Italie, ce luxe s'étend rapidement à la Gaule et à la Grande-Bretagne. Nous voyons Clotilde, lors du

1. Bingham, *Origines sive antiquitates ecclesiasticæ*. Halle, 1727, t. III, p. 215.

2. Muratori, *Scriptores*, t. II, 2ᵉ partie.

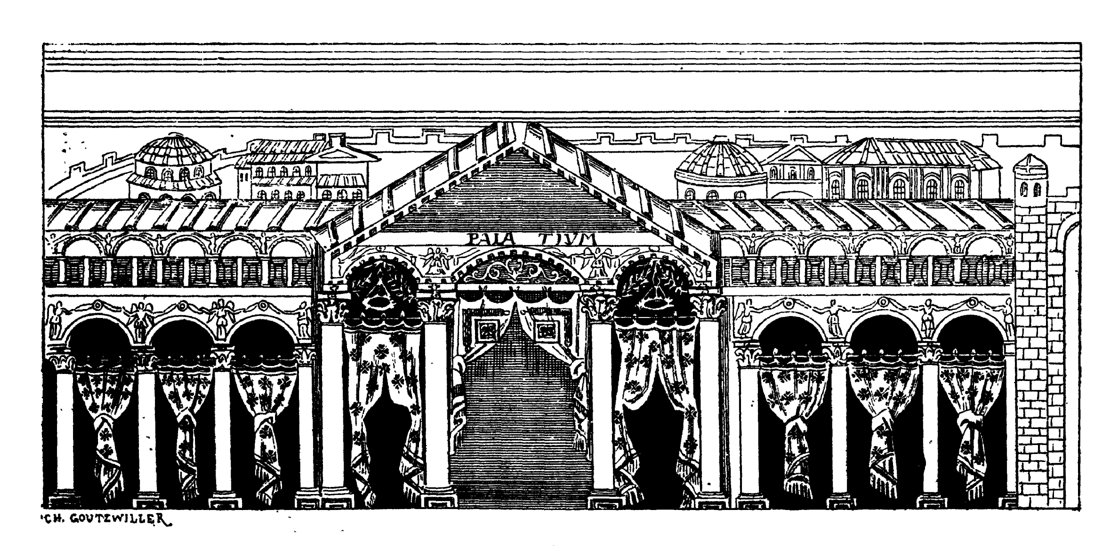
baptême de son premier-né, prodiguer, pour la décoration de l'église, les « cortinæ », les « pallia » les plus précieux; Dagobert recouvrir les parois, les colonnes, les arcs de Saint-Denis de tissus d'or, enrichis de perles[1]. Le moment viendra où le rôle des tapisseries, dans les cérémonies religieuses, sera l'objet de règlements spéciaux, fort développés (voy. plus loin).

Dans les édifices civils, la tapisserie occupe une place tout aussi considérable : nous pouvons en juger par une mosaïque de Ravenne, qui représente le palais de Théodoric, le grand roi des Goths; les tentures suspendues entre les colonnes du portique contribuent singulièrement à relever et à aviver une architecture dans laquelle on ne découvre déjà que trop de traces de décadence.

Le rôle de la tapisserie ainsi déterminé, recherchons quel ordre de représentations, quel style ont été en honneur pendant ces siècles barbares.

Ce qui nous frappe tout d'abord, c'est la prédominance de l'élément zoologique et de l'élément végétal, soit dans les tissus d'importation orientale, soit dans ceux qui sont fabriqués en Europe même. Ce ne sont que griffons mêlés avec des roues grandes et petites, basilics, licornes, paons, tantôt seuls, tantôt montés par des hommes, aigles, faisans, hirondelles, canards, éléphants, lions, tigres, léopards et autres animaux de

1. « Per totam ecclesiam auro textas vestes, margaritarum varietatibus multipliciter exornatas, in parietibus et columnis atque arcubus suspendi devotissime jussit » (F. Michel, *Recherches*, t. I, p. 7).



LE PALAIS DE THÉODORIC, A RAVENNE

D'après la mosaïque de Sant' Apollinare Nuovo.

la Perse et de l'Inde, pommes d'or ou oranges, buffles, roses grandes et petites, fleurs diverses, arbres et arbustes, palais et autres motifs analogues[1]. Les ornements inspirés de la calligraphie occupent également une grande place : il est impossible, en passant en revue les nombreuses inscriptions tracées soit sur les vêtements, soit sur les tapis ou les tentures, de ne pas y reconnaître l'imitation de modèles orientaux[2].

On constate, par contre, la rareté des ornements offrant un caractère religieux, tels que croix ou étoiles[3].

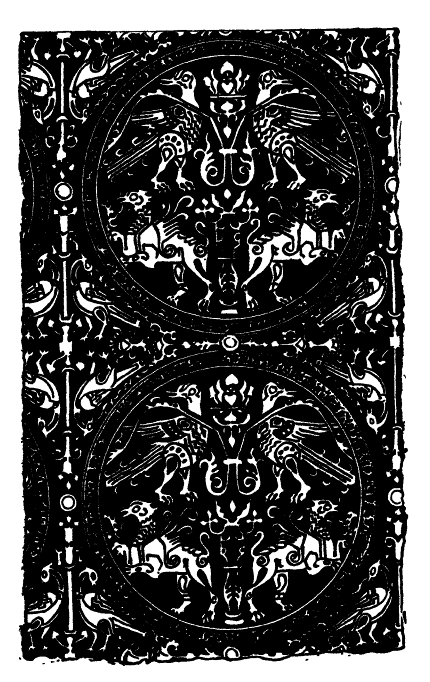
Sous ces divers rapports, nous voyons la tapisserie, comme dans les ouvrages du temps d'Adrien, imposer ses lois à un art qui, par ses procédés aussi bien que par sa destination, formait avec elle le contraste le plus complet. Si les mosaïques du temple de la Fortune, à Palestrine, et du musée Kircher, reproduisent, peut-être avec quelque exagération dans le mouvement et le coloris, les principaux motifs des tentures d'Alexandrie; si les entrelacs prodigués dans les pavements de l'Italie, de la Gaule, de la Germanie, de la Bretagne, de l'Espagne, de l'Afrique, rappellent, de la manière la plus évidente, les nattes en usage en Afrique et en Asie, nous retrouvons dans les pavements du IIIe au XIIe siècle les éléments essentiels de l'art textile persan, tel qu'il se manifeste sous la dynastie des Sassanides. Ici, ce sont

1. Voy. l'érudit travail de M. F. Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le moyen âge;* Paris, 1852, t. Ier, p. 15, 19.

2. *Ibid.*, t. II, p. 112 et suiv.

3. Bock, *Liturgische Gewaender*, t. Ier, p. 16.

des hommes chevauchant sur des paons, des lions, des poissons, absolument comme dans les étoffes brochées ou damassées décrites par les chroniqueurs et parvenues jus-



FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT POTENTIEN (X[e] SIÈCLE)
Étoffe brochée du Trésor de la cathédrale de Sens.

qu'à nous; ailleurs, des dragons vomissant des flammes, des chevaux ailés, des chiens bicéphales, des quadrupèdes à tête humaine, des monstres marins, des tigres, des panthères, des éléphants, des chameaux, des

sphinx tricéphales, des capricornes, des basilics, des sirènes, des centaures. L'arrangement de ces mosaïques, avec leurs figures le plus souvent affrontées, ou du moins disposées dans un ordre rigoureusement symétrique, ne se ressent pas moins de l'influence des modèles créés par les habiles tisserands byzantins ou orientaux. Comment s'expliquer autrement que, dans des ouvrages faits à la main, on se soit attaché à cette répétition minutieuse des mêmes motifs, à cette symétrie rigoureuse, qui sont précisément le propre des étoffes obtenues à l'aide du métier et de la navette ! Il n'est pas jusqu'aux rinceaux entourant les figures principales, jusqu'à l'encadrement exécuté avec tant d'amour, qui ne rappellent de la manière la plus frappante les traditions de l'art textile.

Quoique ces représentations fussent d'un caractère essentiellement profane, l'Église les admit sans difficulté ; la richesse de la matière première, l'éclat du coloris firent oublier l'étrangeté des motifs. Rien de plus fréquent, dans les tentures exposées dans les basiliques romaines, que les figures d'aigles, de griffons, d'hommes montés sur des paons, de lions affrontés. Nous retrouvons cette ornementation fantastique jusque dans la Grande-Bretagne ; au VIIIe siècle, l'évêque d'York, Eybert, orna plusieurs églises de tissus de soie couverts de figures étranges :

Serica suspendens peregrinis vela figuris.

Plus tard, en 984, on trouve des tissus, également en soie, ornés d'oiseaux dorés, dans la collection d'un autre prélat anglais, l'abbé Engelricus.



FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT SAVINIEN (X[e] SIÈCLE)

Étoffe brochée du Trésor de la cathédrale de Sens.

Gravure tirée de l'ouvrage de M. H. Havard, *l'Art à travers les mœurs.*

Par leur symbolisme étroit, par leur caractère strictement confessionnel, les tentures enrichies de compositions originales forment un contraste complet avec celles dont des ornements sans signification, du genre de ceux que nous venons de décrire, font les frais. Ces compositions — qu'il s'agisse de voiles, de parements d'autel, de portières — sont d'ordinaire empruntées au Nouveau, plus rarement à l'Ancien Testament; elles représentent Daniel dans la fosse aux lions, la Nativité, la Présentation au temple, le Massacre des Innocents, le Baptême de J.-C., la Multiplication des pains et des poissons, l'Entrée de J.-C. à Jérusalem, la Cène, la Passion, la Résurrection, la Descente du Saint-Esprit, l'Ascension, ou bien encore l'Annonciation, la Mort et l'Assomption de la Vierge. Les actes des apôtres et le martyrologe sont constamment aussi mis à contribution ; les scènes de la vie de saint Pierre et de saint Paul alternent avec les représentations d'innombrables martyrs grecs ou latins.

A côté des compositions inspirées par les Écritures et les actes des martyrs, l'élément iconographique occupe une place considérable. Mais ces portraits de papes, d'empereurs, de prélats, de grands personnages, se rattachent à peu près exclusivement à la fondation ou à la décoration des églises; ils ont donc également un caractère religieux; je citerai notamment les portraits des archevêques de Ravenne et ceux du pape Léon IV.

Quant aux compositions empruntées à l'histoire profane ou à la philosophie, ou encore à la vie de tous les jours, c'est à peine si l'on peut en citer une de loin en loin. De ce nombre sont la *Destruction de Troie*,

représentée sur le voile d'or dont Withlaf, roi de Mercie, fit don en 833 au couvent de Croyland en Angleterre[1], et l'*Orbis terrarum* (c'est-à-dire une sorte de mappemonde analogue à celles que Charlemagne fit graver sur des tables d'argent), donné par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Denis[2].

Il y aurait de la témérité à vouloir déterminer, avec les informations si précaires dont nous disposons, la nature des tissus fabriqués en Occident pendant la première partie du moyen âge. Tantôt il est question d'ouvrages faits à l'aiguille, c'est-à-dire évidemment de broderies[3], tantôt d'étoffes tissées, tantôt d'étoffes sur lesquelles on avait appliqué, cousu, des ornements[4].

Il est probable que les étoffes à figures purement ornementales étaient généralement brochées ou damassées ; ce n'est en effet que dans des cas exceptionnels que l'on a dû recourir à un procédé aussi lent, aussi dispendieux que la haute lisse, pour reproduire des motifs que le métier du tisserand permet de multiplier avec infiniment plus de régularité. C'est dans ce sens qu'il faut entendre le passage d'un écrivain byzantin,

1. F. Michel, *Recherches*, t. Ier, p. 182.

2. *Ibid.*, t. II, p. 56.

3. « Velum acupictile, habens hominis effigiem super pavonem unum » (*Liber pontificalis, Vie de Léon IV*).

4. « Pallia suspendenda in parietibus ad altaria sanctorum in festis, quorum plurima de serico erant, aureis volucribus quædam insuta, quædam intexta, quædam plana ».

Cette expression d' « insuere » (coudre dans une chose) revient dans le texte visé tout à l'heure, celui où il est question de l'*Histoire de Troie*, offerte en 833 au couvent de Croyland : « Offero etiam velum meum aureum quo insuitur excidium Trojæ. »

le Silentiaire, relevé par M. Labarte : « Cette ornementation n'est pas produite à l'aide de l'aiguille introduite à travers le tissu par des mains laborieuses, mais par la navette changeant par moments la couleur et la grosseur des fils que fournit le ver à soie. »

Parmi ces différents procédés, un seul a été connu et appliqué d'un bout à l'autre de l'Europe : c'est la broderie. Et encore Byzance conserva-t-elle pendant plusieurs siècles le privilège de produire les compositions à la fois les plus riches et les plus parfaites.

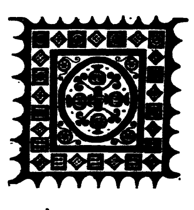
Nous avons une preuve de sa supériorité dans le fait suivant : antérieurement à la querelle des Iconoclastes, il n'est que rarement question dans les chroniques italiennes, et notamment dans la chronique des Papes, le *Liber Pontificalis,* de broderies de soie et d'or. Tout à coup, à la suite de l'immigration des nombreux artistes byzantins, chassés par l'intolérance des Iconoclastes, nous voyons la broderie prendre le plus brillant développement sur les bords du Tibre : ce ne sont plus qu'étoffes enrichies de sujets religieux ou de portraits de différents pontifes.

La fabrication des étoffes brochées, du moins de celles dans lesquelles il entre de la soie, a été infiniment plus limitée. Jusqu'au VIe siècle, les Byzantins eux-mêmes ont dû recourir aux Perses pour se procurer la soie. Justinien le premier réussit à introduire la sériciculture dans ses États ; dès lors les manufactures de Constantinople n'eurent plus rien à envier à celles de l'Asie. Jusqu'au XIIe siècle, époque de la création des manufactures de Sicile, elles défrayèrent de ces tissus précieux le reste de l'Europe chrétienne.

Quant au procédé qui nous intéresse le plus directement, comme se prêtant le mieux aux exigences de la tapisserie décorative, la haute lisse, il semble, pendant la première partie du moyen âge, n'avoir guère été employé que dans la Perse, l'Égypte et les États voisins. En effet, les spécimens assez nombreux des tissus byzantins, italiens, français, anglais ou allemands qui sont parvenus jusqu'à nous sont invariablement soit brodés, soit brochés.

Mais, en Égypte, cette industrie fut des plus florissantes jusque vers le XIIe siècle, comme on peut le constater par les riches séries de tapisseries coptes — principalement des vêtements funéraires — découvertes dans les dernières années et acquises, entre autres, par les musées du Louvre, des Gobelins et de Lyon. Ces tissus, dans lesquels interviennent à la fois les figures humaines et les ornements, révèlent une technique de tout point semblable à celle qui est usitée aujourd'hui encore aux Gobelins.

1. Voy. le volume de M. Gerspach : *les Tapisseries coptes*. Paris, Quantin, 1890.



FRAGMENT D'UNE TAPISSERIE COPTE
(Musée des Gobelins.)

CHAPITRE VI

LA TAPISSERIE EN OCCIDENT, DU IXe AU XIIe SIÈCLE
LA TENTURE DE BAYEUX

La période comprise entre la fin du IXe et la fin du XIe siècle est la plus sombre de l'histoire moderne. Une épouvantable anarchie succède au règne réparateur de Charlemagne ; les incursions de l'ennemi commun, les Normands, ne font que raviver les luttes intestines, loin de leur imposer un terme ; le laborieux échafaudage de la civilisation gallo-romaine s'écroule de toutes parts ; les dernières traces de culture disparaissent ; une barbarie sans nom envahit l'Europe entière.

Les rares ouvrages nés au milieu d'un pareil chaos ne pouvaient que refléter la grossièreté de l'époque et l'impéritie des ouvriers, on n'ose plus dire des artistes ; idées, style, main-d'œuvre, tout témoigne d'un égal abaissement, d'une déchéance que l'on est tenté de croire irrémédiable. Aussi ne nous arrêterons-nous pas à examiner celles des productions de ces temps néfastes qui sont parvenues jusqu'à nous ; à l'exception de celles

qui ont pris naissance à Constantinople, elles ne méritent pas le titre d'œuvres d'art. Mais ce que nous ne saurions négliger, ce sont les efforts faits pour remplacer l'ancien ordre de choses, qui se dérobait de toutes parts. Quelque peu intéressantes que soient ces tentatives, considérées dans leurs résultats immédiats, elles ont pour l'avenir une importance trop grande pour que nous ne les étudiions pas avec soin.

L'isolement des nations nouvellement constituées, résultat inévitable de l'interruption des voies de communication, du manque de sécurité, de la misère générale, devait forcément aboutir à la création de centres de production nouveaux. L'importation orientale venant de plus en plus à faire défaut, on songea, dans les différents États de l'Europe occidentale, à tirer parti des ressources locales. Ce fut des monastères, dont l'esprit d'initiative pendant la première moitié du moyen âge ne saurait être assez célébré, que partit le signal du mouvement [1].

Les auteurs s'accordent à rapporter que saint Angelme de Norvège, évêque d'Auxerre, fit exécuter vers 840 un grand nombre de tapis pour son église. Le document sur lequel on s'appuie n'est malheureusement pas assez décisif, et nous croyons qu'il vaut mieux l'écarter du débat. Au xe siècle, vers 985, et cette fois le renseignement est absolument certain, dans l'abbaye Saint-Florent de Saumur, l'abbé Robert,

1. Voy., dans les *Recherches* de M. F. Michel (t. II, p. 344, 349), la liste, très étendue, des ouvrages brodés ou tissés qui ont pris naissance dans les couvents.

troisième du nom, acquit ou commanda une masse de dosserets, de bancquiers, de courtines, de tapis de pied et de tapis de muraille, le tout en laine. Il fit exécuter deux grands tissus dans la composition desquels entrait de la soie et qui représentaient des éléphants ; dans d'autres on voyait des lions, se détachant sur un fond rouge ; le premier de ces ouvrages, malgré l'expression d'« aulæa », dont se sert le chroniqueur, était un vêtement sacerdotal, non une tenture; nous voyons en effet que l'abbé s'en parait aux grandes fêtes. Ces différentes étoffes étaient tissées, non brodées ; le mot « texere » ne laisse pas de doute à cet égard [1].

La représentation du globe terrestre, l'*Orbis terrarum*, offert à l'abbaye de Saint-Denis par la reine Adélaïde, épouse de Hugues Capet (987-996), semble également avoir été tissée, non brodée [2].

Au XIe siècle, sans quitter la France, nous rencontrons, à Poitiers, une manufacture de tapisseries dont les produits semblent avoir été fort appréciés; nous savons du moins qu'en 1025 un évêque italien, du nom de Léon, chargeait Guillaume V, comte de Poitou, de lui envoyer un « tapetum mirabile »; celui-ci lui demanda de lui en fixer les dimensions. On ornait ces étoffes de portraits de rois et d'empereurs, de figures d'animaux, ainsi que de sujets tirés des Ecritures [3].

Vers le milieu du même siècle, Jervin, abbé de

1. Le texte de ce curieux document a été publié par M. Jubinal dans ses *Recherches*, p. 13.

2. F. Michel, *Recherches*, t. II, p. 347.

3. Jubinal, *Recherches*, p. 15, 16. D'autres tapisseries se trouvaient à l'abbaye de Fleury au XIe siècle, voy. le *Courrier de l'Art*, 1885, p. 633.

Saint-Riquier († 1075), achetait ou commandait des tentures destinées à la décoration de son monastère; son zèle se manifestait « tam in palliis adquirendis, quam in tapetibus faciendis [1]. »

Au siècle suivant, Mathieu de Loudun, nommé en 1133 abbé de Saint-Florent, à Saumur, fit exécuter deux « dosserets » destinés à être suspendus dans le chœur aux fêtes solennelles, et représentant, l'un les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, avec des cithares et des violes, l'autre des sujets tirés du même livre. Il orna en outre la nef de tentures représentant des sagittaires, des lions et d'autres animaux [2].

Limoges semble également avoir possédé, au XIIe siècle, une fabrique de tapis; il est du moins question de productions de ce genre dans le roman d'*Erec et d'Enide*:

Puis s'en monta en unes loges
Et fist un tapi de Limoges
Devant lui à la tere estendre...
Erec s'asist de l'autre part
Desus l'ymage d'un lupart (léopard)
Qui el tapis estoit portraite [3].

En Angleterre, l'art textile ne cessa pas non plus d'être l'objet de soins assidus. Au Xe siècle, une dame pieuse, désirant broder un vêtement sacerdotal, de-

1. F. Michel, *Recherches*, t. Ier, p. 71.
2. Jubinal, *Recherches*, p. 14. Cf. Lacordaire, *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie;* Paris, 1853, p. 6.
3. F. Michel, *Recherches*, t. II, p. 405.

manda à Dunstan, jeune alors (ce saint mourut en 988), de lui en dessiner le modèle, qu'elle imita avec des fils d'or. (Ainsi, dès cette époque, on se servait de cartons spécialement composés en vue de la broderie ou de la tapisserie.) Pendant le même siècle la veuve du duc de Northumberland fit présent à l'église d'Ely d'une tenture sur laquelle étaient retracées les actions de son époux[1]. Plus tard, sous le règne de Henri I[er] (1100-1135), nous voyons l'abbé Geoffroy offrir à l'abbaye de Saint-Alban un grand « dosseret », dans lequel étaient tissés (intexitur) l'*Invention du corps de saint Alban*, et deux autres tableaux représentant le *Bon Samaritain* et l'*Enfant prodigue*[2].

Au XII[e] siècle, l'Allemagne, dont nous n'avons guère eu à nous occuper jusqu'ici, prend également une part active au développement de la tapisserie. Entre 1164 et 1200, Meginwart de Weltinburch, qualifié de « tapetiarius », et ses deux « fratrueles » Gerwich et Chounrad, figurent parmi les témoins d'un acte relatif au couvent de Schefftlar, en Bavière. En 1177, on trouve au couvent du Chiemsee « Fredericus tapifex, de familia ecclesiæ »; entre 1182 et 1197, au couvent de Weihenstephan, « Aschwin tapeciarius ». Les renseignements que nous possédons sur ces maîtres se bornent à la mention de leur nom[3].

1. Sur la célébrité des broderies anglaises du moyen âge, voy. F. Michel, *Recherches*, t. II, p. 339 et suiv.

2. Rock, *South-Kensington Museum. Textile Fabrics*. Londres, 1870, p. CXL.

3. Voy. l'*Histoire générale de la Tapisserie*; *Histoire de la Tapisserie en Italie, en Allemagne*, etc., 2e partie, p. 1 et suiv. Paris, Dalloz, 1878-1884.

La mission principale des tapisseries est, pendant cette période, comme pendant celle qui l'a précédée, de contribuer à la décoration des sanctuaires.

Les sujets affectionnés par les artistes ne pouvaient manquer de se ressentir de ces préoccupations ; ce sont presque invariablement des scènes des Écritures et du martyrologe (histoire de la Vierge et des saints, brodée par la duchesse Gonnor, épouse de Richard Ier, pour l'église Notre-Dame de Rouen[1], etc.).

La palme, parmi les compositions historiques de cette époque, et en thèse générale du moyen âge, appartient sans conteste à la célèbre tenture représentant la *Conquête de l'Angleterre par les Normands*, et connue sous le nom de *Tapisserie de Bayeux* ou *Tapisserie de la reine Mathilde*. Envisagé sous le rapport technique, cet ouvrage ne devrait pas figurer ici, car c'est une broderie, non une tapisserie[2]. Mais ses dimensions (70 mètres de long sur 50 centimètres de haut), l'importance de la composition, qui ne comprend pas moins de 530 figures, sa destination, qui était très certainement d'être suspendu le long d'une muraille, son caractère décoratif, enfin et surtout son

1. Jubinal, *Recherches*, p. 16.

2. Voici quelques détails sur l'exécution de cette broderie gigantesque : on commençait par tracer au trait sur la toile les linéaments des personnages et des objets, puis la brodeuse remplissait l'espace compris entre les traits du dessin de fils juxtaposés parallèlement, qu'elle croisait ensuite d'une autre série et qu'elle fixait définitivement par des points à l'aiguille. Voyez l'intéressant travail de M. J. Comte : *la Tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature, 79 planches photographiques*. Paris, 1878, p. 6.

importance pour l'histoire des mœurs, du costume, de l'armement, du style, pendant le XIe siècle (car telle est la date de cette broderie), nous autorisent à faire une exception en sa faveur et à lui assigner une place dans cette étude.

La tapisserie de Bayeux est avant tout un document historique : la netteté du récit, la précision des types, des costumes, des armures, sont vraiment faites pour intéresser au plus haut point. Rien de plus curieux que de voir comment les farouches guerriers du XIe siècle s'y prenaient pour s'embarquer, pour mettre à la voile, pour opérer le transbordement des armes ou des munitions, pour éclairer leur marche, pour combattre, etc. Mais si nous passons aux mérites de l'ordre artistique, quelle ignorance des lois de la composition, des proportions, de la perspective! Masses sans équilibre, figures ayant dix hauteurs de tête, personnages du second plan plus grands que ceux du premier, arbres représentés sous forme de perches avec une demi-douzaine d'as de pique imitant le feuillage; ce sont là des défauts que l'on jugerait sévèrement s'ils n'étaient communs à toutes les productions de l'époque.

A côté de la tapisserie de Bayeux on peut citer diverses autres tentures qui prouvent que si l'élément religieux est encore tout-puissant, l'élément profane acquiert une importance qu'il n'avait pas eue pendant la période précédente. Nous avons déjà mentionné l'*Orbis terrarum* offert à l'abbaye de Saint-Denis par la reine Adélaïde. Vers la même époque, c'est-à-dire également dans la seconde moitié du Xe siècle, Hed-

widge de Souabe broda pour l'abbaye de Saint-Gall une aube représentant le *Mariage de Mercure et de la Philologie,* d'après Marcianus Capella. Cent ou cent cinquante années plus tard, dans les tapisseries du dôme de Halberstadt, nous trouvons d'autres réminiscences classiques, non moins curieuses : à côté du portrait de



FRAGMENT DE LA TENTURE DE BAYEUX

Charlemagne se rencontrent ceux de Caton et de Sénèque (voyez plus loin, p. 94).

Un poème, composé par Baudri de Bourgueil, avant sa nomination à l'évêché de Dol, et dédié à la fille de Guillaume le Conquérant, en 1107, nous a conservé la description d'un appartement princier, vers la fin du xie ou le commencement du xiie siècle, tel du moins que l'auteur l'avait vu en imagination. C'était une vaste salle allongée, dont les murs étaient

couverts de tapisseries de soie, d'argent et d'or [1]. Sur une des parois étaient représentés le *Chaos*, la *Création*, le *Premier péché*, la *Mort d'Abel* et le *Déluge*. Une seconde contenait des scènes de l'histoire sainte, depuis Noé jusqu'aux rois de Judée. Sur la troisième on découvrait des sujets tirés de la mythologie grecque et de l'histoire romaine, ainsi que le *Siège de Troie*. Une tenture représentant la *Conquête de l'Angleterre* (dans des données rappelant de la manière la plus frappante la tapisserie de Bayeux) ornait l'alcôve dans laquelle s'élevait le lit de la princesse. La voûte était une imitation du ciel avec les constellations ; des places particulières avaient été réservées aux sept planètes. Une grande mappemonde en mosaïque, avec les mers, les fleuves, les montagnes, les villes principales du globe, recouvrait le sol. Le lit enfin était orné de trois groupes de statues : la Philosophie, accompagnée de la Musique, de l'Arithmétique, de l'Astronomie et de la Géométrie ; la Rhétorique, la Dialectique et la Grammaire ; la Médecine, avec Galien et Hippocrate [2].

Nous croyons également pouvoir attribuer au XIIe siècle une tenture (*cortina seu tapecium*), autrefois conservée à l'abbaye de Murbach, en Alsace, et qu'un

1. Aurea præcedunt, argentea fila sequuntur,
Tercia fila quidem serica semper erant.
(v. 211, 212.)

Un certain nombre de traits prouvent que l'auteur connaissait la lutte de Pallas et d'Arachné, telle qu'Ovide l'avait décrite dans les *Métamorphoses*.

2. L. Delisle, *Poème adressé à Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, par Baudri, abbé de Bourgueil*. Caen, 1871, p. 4, 5.

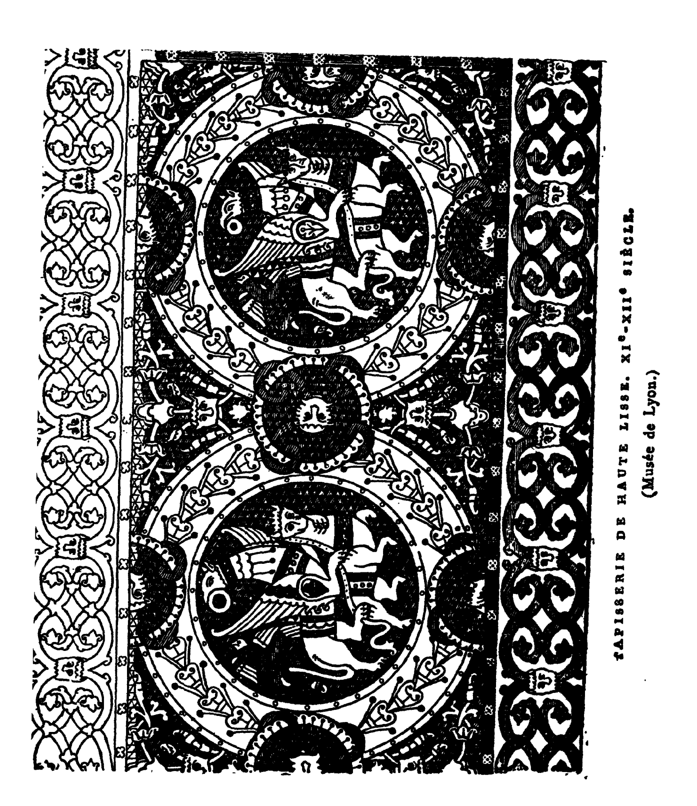
document de 1464 déclare déjà fort ancienne et fort précieuse. On y voyait les empereurs accordant des privilèges aux abbés de ce monastère, avec les inscriptions correspondantes. Les figures étaient tissées (intexta pannis). L'attribution au XIIe siècle résulte de ce fait que la série des empereurs s'arrêtait à Henri V (1106-1125).

Gravité, besoin de pondération et de solennité, tendance à l'abstraction, tels sont les caractères dominants de la tapisserie vers le milieu du XIIe siècle : ce sont, on le voit, les traits qui distinguent le style roman lui-même, alors parvenu à son entier épanouissement. A des sculpteurs, à des peintres, à des décorateurs ignorant si complètement la nature, sachant si bien refréner leurs passions ou assoupir leur imagination, il en coûtait peu de se soumettre aux exigences de l'art conventionnel par excellence, l'architecture ; ils n'avaient aucun sacrifice à faire pour donner à leurs figures soit la régularité de traits, soit l'immobilité hiératique, sans lesquelles les graves, amples et majestueuses constructions qu'ils étaient chargés de décorer n'auraient pas produit leur plein effet. Rien de plus décoratif, à cet égard, que le *Christ bénissant*, du dôme de Halberstadt : comme la sévérité de son attitude, son geste pondéré, la simplicité des draperies, s'harmonisent bien avec l'édifice qui lui sert de cadre ! On ne saurait méconnaître le progrès réalisé sur les tentures de l'âge précédent, notamment sur celle de Bayeux, où l'artiste, tout entier à sa narration, ne s'est nullement occupé d'équilibrer les masses, de former des groupes, en un mot de composer.

Au point de vue technique, le XIIe siècle marque également un progrès considérable : déjà la première croisade (1096-1099) avait de nouveau familiarisé l'Europe avec les chefs-d'œuvre de la tapisserie byzantino-orientale, lorsque, en 1146, à la veille d'une nouvelle croisade, Roger, à la suite d'une expédition victorieuse contre Corinthe, Thèbes et Athènes, emmena en captivité les ouvriers en soie qu'il y trouva. Il les installa dans sa capitale, Palerme, où ils ne tardèrent pas à former des élèves. A partir de ce moment, cet art, que les Grecs, seuls parmi les chrétiens, connaissaient et pratiquaient, cessa d'être un secret pour les habitants de l'Europe latine. Les tissus sortis des manufactures siciliennes n'étaient, il est vrai, que des brocarts, des damas, des satins et autres étoffes analogues, exécutées à l'aide de machines; néanmoins, l'introduction de la soie dans des contrées qui auparavant ne connaissaient que de réputation ce produit précieux est un événement trop considérable pour être négligé dans une histoire de la tapisserie.

Jusqu'ici le lecteur nous a souvent vu hésiter à interpréter dans un sens plutôt que dans un autre les termes relatifs à l'art textile, dont les chroniques ou les inventaires du moyen âge se montrent si prodigues. S'agissait-il de tapisseries exécutées à main libre, de brocarts et tissus analogues, ou bien de broderies ? Le doute était permis, surtout en présence de l'importante tenture de la *Conquête de l'Angleterre,* ouvrage incontestablement brodé, non tissé. A partir du XIIe siècle, et à cet égard nous sommes forcé de nous séparer

de l'immense majorité des archéologues modernes[1],



TAPISSERIE DE HAUTE LISSE. XIe-XIIe SIÈCLE.
(Musée de Lyon.)

les spécimens conservés dans les églises ou les musées,

1. Voy. notamment l'*Histoire générale de la Tapisserie*, section française, p. 7.

surtout de l'Allemagne, prouvent jusqu'à la dernière évidence que le procédé de la haute lisse était universellement connu. Nous citerons en première ligne une tapisserie provenant de l'église Saint-Géréon de Cologne et dont des fragments, vendus par le chanoine Bock, sont conservés au musée de Lyon, au South-Kensington Museum et au musée de Nuremberg. Voici comment le juge le plus compétent, M. Darcel, l'administrateur de la manufacture des Gobelins, s'exprime à ce sujet : « Cette tapisserie ne saurait être postérieure au XIIe siècle... Loin de partager l'opinion de M. Essenwein, qui croit qu'elle sort d'un atelier de Byzance, nous croirions volontiers qu'elle a été fabriquée plus près de nous, mais sous l'inspiration de quelque étoffe d'Orient. Le tissu en est lâche, les couleurs se réduisent au vert et au brun, au bleu et au rouge, sur un fond qui a peut-être été coloré jadis [1]. »

Les tapisseries du dôme de Halberstadt semblent pouvoir revendiquer une antiquité presque aussi haute. Cette suite, qui est suspendue au-dessus des stalles du chœur, se compose de deux parties, mesurant chacune 43 pieds de long sur 3 pieds 1/2 de haut. On y voit, à côté des scènes de l'Ancien Testament (Vie d'Abraham, Songe de Jacob), les figures du Christ et des douze apôtres, celles de saint Georges tuant le dragon, celles de Caton (avec une banderole portant l'inscription : Denigrat · meritum · dantis · mora), de Sénèque (Qui cito · dat · bis · dat), enfin d'un roi ou d'un empereur désigné par les mots Karolus · rex, sans doute Char-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, t. II, p. 273.

lemagne. Des lignes assez larges, d'un brun foncé,



LE CHRIST BÉNISSANT. (Dôme de Halberstadt.)

marquent les contours. Quant aux lumières ou aux

ombres, elles sont produites par la dégradation ou le renforcement du ton principal. L'ensemble se distingue par une gravité exempte de raideur. Kugler attribue les tapisseries de Halberstadt à la fin du XII[e] siècle, M. Bock au XI[e] siècle.

En présence de témoignages aussi probants, il nous paraît impossible d'admettre plus longtemps que la tapisserie de haute lisse ait pris naissance à la fin du XIII[e] siècle seulement, et que la plus ancienne mention qu'on en possède soit celle du *Livre des métiers*, d'Étienne Boileau. Connue des Égyptiens, des Grecs, des Romains, jouissant dans l'Asie occidentale, et notamment en Perse, d'une faveur qui ne s'est pas démentie pendant quinze siècles, la haute lisse a pu être momentanément sacrifiée à d'autres procédés : le secret n'en a jamais été perdu. A plus forte raison ne saurait-on attribuer l'invention de ce procédé si ingénieux à une époque aussi rapprochée de nous que le XIII[e] siècle. Les croisades, qui ont ravivé tant d'autres branches de l'art décoratif, pourraient bien, ici également, avoir fait sentir leur influence fécondante.



DAME GRECQUE DEVANT SON MÉTIER

Miniature du XIII[e] siècle (Bibl. nat., fonds grec, n° 134.)

CHAPITRE VII

LE XIIIe SIÈCLE. — RENAISSANCE DE LA TAPISSERIE

Avec le XIIIe siècle, un souffle de vie et de poésie court d'un bout à l'autre de l'Europe. La tradition théologique est brisée dans ce qu'elle avait d'étroit et d'aride ; à la longue période du détachement succède l'ère des réhabilitations, de la réconciliation entre l'homme et la nature ; l'espérance fleurit de nouveau ; un sang jeune et généreux bouillonne dans les veines de la génération qui prend pour coryphées Frédéric II et saint Louis. L'architecture gothique célèbre à ce moment ses plus beaux triomphes ; la statuaire voit surgir d'un côté les grands sculpteurs de nos cathédrales françaises, de l'autre Nicolas et Jean de Pise ; la peinture est tirée de son long assoupissement par l'immortel fondateur de l'École toscane, Giotto ; les mœurs s'adoucissent et deviennent plus chevaleresques ; un luxe vivant et fécond remplace la froide somptuosité de la période romane ; le monde occidental retrouve enfin son équilibre et reprend son essor.

La tapisserie s'associe, comme la fresque, l'émaillerie, la miniature, la peinture sur verre, à ces tentatives de renaissance; elle sert d'interprète aux aspirations nouvelles; dans son ardente poursuite de la magnificence, le siècle ne compte pas d'auxiliaire plus dévouée.

Pénétrons-nous dans les cathédrales, il n'en est pas une, si humble qu'elle soit, qui, aux jours de fête, ne demande sa décoration aux chefs-d'œuvre de l'art textile. Les *courtines* (cortinæ), les *voiles* (vela), les *aulæa*, sont destinés à servir soit de tentures, soit de portières; les *pailes* (pallia) recouvrent d'ordinaire les autels; les *bancquiers* (bancalia), les *espalliers* (spaleriæ) et les *dosserets* (dossalia), les sièges et les dossiers des bancs. Le mobilier ecclésiastique comprend en outre des *substratoria*, des *tapetes*, *tapeta* ou *tapecii*, termes sous lesquels on désigne d'ordinaire les tapis de pied, enfin des baldaquins ou des faldistoires, tous recouverts de tapisseries.

Dans un traité qui a longtemps fait autorité, un auteur de la fin du XIIIe siècle, Guillaume Durand, évêque de Mende, a défini avec une netteté parfaite le rôle de ces différentes catégories de tissus; il nous apprend en outre que chacune d'elles avait sa signification particulière; le symbolisme s'étendait même aux couleurs : les courtines blanches représentaient la pureté des mœurs, les rouges la charité, les vertes la contemplation, les noires la mortification de la chair, les « lividæ » les tribulations[1]. » Ne croit-on pas entendre l'historien des Juifs, Flavius Josèphe, disser-

1. *Rationale divinorum officiorum*, liv. I, ch. III, § 23, 39.

tant sur la signification mystique des tentures du temple de Jérusalem (voy. ci-dessus, p. 26) !

Dans les châteaux, l'emploi des tapisseries comme tentures ne tarda pas aussi à devenir général. Beaucoup de salles, notamment du xiv[e] siècle, ont conservé les clous à crochet qui servaient à suspendre ces tapisseries, maintenues seulement au chef, tombant jusqu'au sol et masquant les portes. « Il faut observer, ajoute Viollet-le-Duc, auquel nous empruntons ce passage, que, dans les distributions intérieures, on ne ménageait point de ces portes larges de quatre à cinq pieds, comme on le fit vers le milieu du xvi[e] siècle, mais seulement des baies larges de trois pieds au plus et hautes de six pieds, qui, souvent même, n'étaient pas munies de vantaux. Une fente verticale, pratiquée dans la tapisserie, permettait aux entrants et aux sortants de passer en soulevant l'un des pans de la tenture. Derrière ces tapisseries on pouvait se cacher ; aussi, chaque fois que l'on voulait être seul, on avait soin de tâter la tapisserie autour de la pièce. Dans la tragédie de Shakespeare, Hamlet, apercevant que quelqu'un écoute, derrière la tenture, son entretien avec sa mère, tire son épée et perce Polonius à travers la tapisserie. Qu'on se figure la scène d'Hamlet au milieu d'une pièce entièrement tendue de tapisseries dont les franges traînent à terre : l'action du héros est d'un effet terrible; mais que Polonius soit caché derrière une portière comme un enfant jouant à cligne-musette, Polonius est un niais et le coup d'épée l'acte d'un enragé[1]. »

1. *Dictionnaire du mobilier.*

Mais le rôle des tapisseries ne se borne pas à la décoration des intérieurs; comme dans l'antiquité, elles interviennent partout où l'on célèbre une fête, sur les places publiques, dans l'enceinte des tournois, dans les camps. A Rome, lors du couronnement du pape Grégoire IX, en 1227, des tapis tissés en Égypte, ou teints dans l'Inde et dans la Gaule, recouvrent la place du Latran; à Gênes, lors de l'entrée d'Innocent IV, en 1244 et en 1251, les rues sont pavoisées de draps d'or et de soie, d'étoffes de pourpre, de tentures peintes : «pictis tapetibus». Puis viennent les bannières qui flottent au milieu des cortèges religieux et militaires[1], les housses de chevaux aux riches armoiries, les tentes d'écarlate, «brodées de riches œuvres», telles que celle que saint Louis envoya, en 1248, au khan des Tartares, et qui contenait l'*Adoration des Mages* et des *Scènes de la Passion.* Les applications des tapisseries deviennent si nombreuses et si variées que l'on finit par donner à celles-ci des noms particuliers, selon la place qui leur était assignée. Celles qui formaient l'intérieur de la tente et servaient de tapis de pied, de table ou de lit, se nommaient *aucubes;* celles qui recouvraient la charpente et les toiles extérieures de la tente, *trefs* (de trifolium), parce que la tente était, dans l'origine, composée de trois pièces d'étoffes triangulaires de différentes couleurs. La chanson d'Auberi de Bourgogne nous fait connaître une de ces tentes :

Du tref sont large li giron,
Bestes sauvages i ot à grant fuison :

1. Voy. sur l'emploi des bannières tissées ou brodées les *Recherches* de M. F. Michel, t. II, p. 347, 348, 359.

Li très fu riches; nul meillor ne vit-on,
Vermaus et indes, et de mainte faison.
Sor le pomel ont assis le dragon,
Dont li oil luisent ausi que d'un charbon.
Pierres i ot qui sunt d'un gran renon;
Par nuit oscure tout cler y véoit-on
Plus d'une archie entor et environ.
La mer i fut pourtraicte e li poisson,
Et tuit li oir de France le roion,
Dès Cloevis qui tant fut loiaus hom.
Seoir y puent bien quatre cent baron[1]

Si nous considérons les sujets représentes sur les tentures de cette époque, — qu'il s'agisse de tapisseries de haute lisse ou de broderies décoratives imitant les tapisseries, — nous constatons, ici encore, l'extension prise par notre art. Sans doute les compositions religieuses sont encore en grand nombre; nous citerons parmi elles les grandes tentures (panni magni) faisant partie du trésor de l'Église sous Boniface VIII (1295), l'une avec la *Cène*, encadrée de pampres dorés, d'autres avec le *Christ ayant à ses côtés saint Pierre et saint Paul dans une gloire d'anges,* des figures d'*Évêques;* puis les « dosserets » donnés par le même pape à la cathédrale d'Anagni : l'*Histoire de Samson,* le *Christ en croix avec la Vierge et des saints,* etc.

Cependant l'élément profane a acquis dès lors une importance qui ira croissant d'année en année. Dans son poème intitulé *Der Aventiure Krone,* composé vers 1220, le poète allemand Henri von dem Turlin décrit des tentures représentant l'*Histoire de Pâris et d'Hélène,* l'*Histoire de Troie,* l'*Histoire d'Énée.* Vers

1. Jubinal, *le Moyen Age et la Renaissance,* t. II.

la même époque, prend naissance la tenture de Quedlimbourg : le *Mariage de Mercure avec la Philologie*.



FIGURE TIRÉE
DU MARIAGE DE MERCURE
AVEC LA PHILOLOGIE.
(Dôme de Quedlimbourg.)

En thèse générale, nous ne saurions trop le répéter, on a de la peine, pour le XIIIe siècle encore, à distinguer les broderies, les brocarts, les damas, les velours, des tapisseries proprement dites. La multiplicité des termes sous lesquels on désigne les étoffes historiées de cette époque ne contribue pas peu à compliquer la question : la dénomination varie selon la composition, la provenance, parfois selon d'infimes particularités de la fabrication. Personne n'a réussi jusqu'ici à déterminer le caractère de ces « œuvres » si variées, l'œuvre de Chypre (opus ciprense), l'œuvre d'Angleterre, celles d'Allemagne, de France, de Paris, etc.

Néanmoins, pour le XIIIe siècle comme pour le XIIe, nous pouvons établir l'existence de véritables tapisseries, grâce à des informations de source étrangère, informations dont les historiens de l'art textile n'ont jusqu'ici pas eu connaissance. Vers 1200, Agnès, abbesse de Quedlimbourg, exécuta, assistée de ses nonnes, une tenture destinée à la décoration du chœur de son église. Elle choisit pour sujet le *Mariage de Mercure et de la Philologie*, d'après Marcianus Cappella, sujet que nous avons déjà rencontré sur une aube brodée pour le couvent de Saint-Gall. Kugler apprécie comme suit cet ouvrage qui existe encore et qui, il le déclare formellement, est tissé (in Wolle gewirkt) : « Le style est inégal (les cartons sont évidemment dus à deux artistes différents); tantôt il se rapproche du style courant de cette époque, tantôt, malgré de certaines réminiscences byzantines, il s'élève à une telle perfection de formes, à une telle harmonie de proportions, à une telle noblesse, à une telle science de la draperie que l'on croit y reconnaître la manifestation d'un art parvenu à son apogée. »

Quelques lustres plus tard (après 1220), l'abbé Albert fit exécuter, dans le couvent de Wessobrunn, deux tentures (tapetes... picturæ mirabilis et variæ texturæ), dont l'une représentait les *Visions de saint Jean.*

Quant aux tapis de pied exécutés dans la seconde moitié du XIIIe siècle par Jeanne, abbesse du couvent de Lothen, près de Minden, en Westphalie, ils étaient brodés (acu artificiose depicta), non tissés. Ils représentaient la *Fondation du couvent de Lothen.*

CHAPITRE VIII

LE XIVe SIÈCLE
LA COUR DE CHARLES V ET NICOLAS BATAILLE
L'APOCALYPSE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS
LES ATELIERS DE PARIS ET D'ARRAS

Dans ses belles études sur l'histoire des arts en France au XIVe siècle, M. Renan a porté sur cette époque un jugement que l'on ne saurait assez méditer. Après avoir montré qu'on ne peut comparer les progrès accomplis au XIVe siècle ni à ceux qui ont marqué le XIIIe, ni à ceux qui ont fait donner au XVe, en Italie, le nom de Renaissance, il ajoute que l'art du XIVe siècle n'est, au fond, que celui du siècle précédent, perfectionné dans le détail pour tout ce qui demande de la patience et de la pratique, mais abaissé sous le rapport de l'inspiration générale et de l'originalité. Ce que ce siècle ne sut accomplir en élévation et en grandeur, il l'accomplit en étendue et en variété. Des formes, jusque-là négligées, prennent de l'importance ; des classes sociales restées presque étrangères au goût des belles choses commencent à s'y intéresser ; l'art profane, jusque-là relégué à un rang secondaire, prend un essor remarquable. « La royauté, continue-t-il, ne suffit pas pour soutenir un grand mouvement d'art

spontané. Il faut pour cela des républiques municipales, ou de petites cours correspondant à des divisions naturelles. La maison de Bourgogne réalisa quelques-unes de ces conditions; mais le mauvais goût flamand la maintint dans un luxe vulgaire, pesant, sans idéal. Louis d'Orléans est bien déjà un homme de la Renaissance, mais le manque de sérieux le perdit. Toutes les histoires italiennes n'ont personne à comparer à Charles V pour la droiture et le bon sens; mais cet excellent souverain garda toujours, en fait de goût, quelque chose de lourd, de commun, de bourgeois, il est permis de le dire. Le grand art n'est ni le fruit d'efforts honnêtes ni le jeu frivole d'aimables étourdis. Il y faut du génie. On ne doit pas oublier que cette Italie, qui produisait la renaissance des arts, préludait en même temps à la renaissance des lettres et de la pensée philosophique, à ce grand éveil, en un mot, qui, trop tôt contrarié chez nous, replaçait l'humanité dans la voie des grandes choses, dont l'ignorance et l'abaissement des esprits l'avaient écartée. »

Après avoir défini le mouvement général des esprits au XIV[e] siècle, essayons de suivre les évolutions de la tapisserie pendant cette époque, de montrer dans quelle mesure elle subit l'influence du goût contemporain, dans quelle mesure elle lui servit d'organe.

Ce n'est pas sans motif que nous avons ouvert ce chapitre par le tableau de l'art français : dans les dernières années du XIII[e] et dans les premières du XIV[e] siècle, la production de la tapisserie se concentre

dans les provinces du centre et du nord de la France ainsi que dans les Flandres. Paris, Arras, Bruxelles s'assurent pour longtemps la suprématie, grâce à l'habileté de leurs ouvriers, plutôt que par suite d'inventions nouvelles. Le reste de l'Europe s'habitue insensiblement à recourir à ces grands centres si savamment organisés, et désapprend la technique qui lui avait été si familière. Lorsque, cent cinquante ou deux cents ans plus tard, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne voudront s'affranchir d'un tribut devenu trop lourd, elles seront réduites à demander aux haute lissiers franco-flamands de lui enseigner à nouveau des secrets que ceux-ci avaient faits leurs, par une pratique séculaire.

Les faits ci-dessus produits restreignent singulièrement l'intérêt du débat qui s'est engagé dans les derniers temps entre les champions de Paris et ceux d'Arras. Il est certain qu'aucune de ces deux villes n'a eu la gloire d'inventer l'art de la haute lisse : elles se sont seulement appliquées, selon toute vraisemblance vers la même époque, à porter à un plus haut degré de perfection la fabrication des tapisseries décoratives.

Dès la seconde moitié du XIIIe siècle, Paris était le centre d'importantes industries textiles. Le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau énumère, à côté des *contepointiers*, des *fileuses de soie*, des *faiseuses d'aumonières*, des *brodeurs* ou plutôt des *brodeuses* (car celles-ci étaient en majorité dans la corporation, qui comptait alors près de quatre-vingt-dix membres), les *tapissiers sarrazinois* (1277), enfin les *tapissiers nostrez* (1295).

Les *tapissiers sarrazinois*, qui faisaient des tapis velus et épais, comme nos moquettes, ne devaient employer dans leurs tapis que du fil de laine, et, pour le canevas et les bordures, du fil de lin et de chanvre. L'emploi de l'étoupe leur était rigoureusement interdit. La teinture de la laine, qui nécessitait des soins tout particuliers, pouvait être faite par les tapissiers eux-mêmes[1].

Quant aux *tapissiers nostrez*, terme sur la signification duquel on a beaucoup discuté[2], leur règlement était infiniment moins sévère : l'apprentissage n'était que de quatre ans au lieu de huit; s'ils ne pouvaient avoir que deux apprentis à la fois, en revanche le nombre de leurs compagnons (vallés) n'était pas limité; bref, tout tend à prouver que cette corporation ne fabriquait que des étoffes communes, n'ayant rien à faire avec l'art de la tapisserie.

En 1302, le prévôt Pierre le Jumeau incorpora dans la maîtrise des tapissiers sarrazinois « une autre manière de tapissiers, que l'on appelle ouvriers en la haute lisse », lesquels, ne pouvaient ni ne devaient « ouvrer en la ville de Paris jusques à ce qu'ils fussent jurez et sermentez, aussi comme ils sont, de tenir et garder touz les poinz de l'ordonnance dudit mestier[3] ». Les nouveaux venus étaient au nombre de dix.

1. Lespinasse et Bonnardot, *Le Livre des métiers d'Étienne Boileau*. Paris, 1879, § LXVII. Voy. aussi Depping, *Règlement sur les arts et métiers de Paris, rédigés au* XIII[e] *siècle et connus sous le nom de* LIVRE DES MÉTIERS D'ÉTIENNE BOILEAU; Paris, 1837, p. 126, 404, 410.

2. Laborde, *Glossaire*, p. 512.

3. Depping, p. 410. Sur les vicissitudes postérieures de la cor-

Ce texte important contient la plus ancienne mention que l'on connaisse du mot « haute lisse ». Mais de ce que le terme est nouveau, de ce que la corporation n'existait pas auparavant à Paris, s'ensuit-il que la haute lisse fût inconnue jusqu'alors en Europe? Le terme de basse lisse paraît beaucoup plus tard encore, vers la fin du XVIe ou le commencement du XVIIe siècle, et cependant il est aujourd'hui universellement admis que, dès le XIVe siècle, on fabriquait des tapisseries par ce procédé; seulement, on les appelait des tapisseries à la marche, c'est-à-dire tapisseries faites au moyen d'un métier mis en mouvement par une pédale. Notre argumentation aurait été bien insuffisante si nous n'avions réussi à prouver dans les pages précédentes qu'on s'est servi de lisses pour fabriquer, soit le fragment de tapisserie du musée de Lyon, soit les tentures du dôme de Halberstadt, soit celles de l'abbaye de Quedlimbourg, c'est-à-dire des ouvrages tous de beaucoup antérieurs à l'année 1302. Les dernières croisades, en mettant l'Europe en contact plus intime avec l'Orient, auront favorisé le développement de cet art, qui chez les Orientaux, tout tend à le démontrer, n'a jamais cessé d'être en honneur. — Ne résulte-t-il pas des dernières investigations de Jules Quicherat que l'ogive, la voûte d'ogive aussi, a été rapportée d'Orient par les croisés?

Mais, même en ce qui concerne Arras, il n'est nullement établi que Paris ait précédé cette ville d'un

poration des tapissiers, on peut consulter l'ouvrage de M. Deville: *Recueil de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapissiers, de 1258 à 1875.* Paris, 1875.

demi-siècle, comme on l'a soutenu récemment, dans la production des tentures de haute lisse. Il résulte en effet des recherches de M. le chanoine Dehaisnes que dès 1311 Machaut, comtesse d'Artois, faisait payer « un drap de laine ouvré de diverses figures, acheté à Arras », et qu'elle commanda dans la même ville, en 1313, « V dras ouvrés en haute lisse[1] ». La capitale de l'Artois, qui devait donner son nom aux merveilleux tissus dont elle porta la fabrication à un si haut degré de perfection[2], suivit donc Paris de bien près, si tant est qu'elle ne l'ait pas devancé.

L'élévation au trône impérial du comte Baudouin de Flandre (1204) pourrait bien avoir contribué à familiariser les Flamands avec cet art de la haute lisse, que nous savons n'avoir jamais cessé de fleurir en Orient. On est tenté de souscrire à cet égard à l'ingénieuse hypothèse d'un historien moderne de la tapisserie. Les tentures byzantines rapportées dans les Pays-Bas ont pu servir de modèles pour ces « draps d'or imagiés » qui devaient bientôt prendre un brillant essor ; il est également possible que les artistes flamands soient allés à Constantinople pour découvrir les secrets de cette industrie, ou encore qu'ils les aient appris d'artistes byzantins envoyés par les nouveaux empereurs dans leur pays natal. Ce qui est certain, c'est qu'on voit les Flamands, dans leurs tapisseries, repousser les colorations ternes et blafardes pour

1. *La Tapisserie de haute lisse à Arras avant le* xv*e* *siècle, d'après des documents inédits*. Paris (1879), p. 2.

2. On sait que pour désigner une tapisserie de haute lisse, les Italiens se servent du mot *Arazzo*, les Anglais de celui de *Arras*.

adopter les tons vigoureux et éclatants, reflets du ciel de l'Orient. Il n'est pas moins certain que dès les premières années du XIII[e] siècle, en 1213, Dam, qui était alors le port de Bruges, renfermait, à côté de richesses venues de toutes les parties du monde, des étoffes de Syrie, des soies de la Sericane, des tissus des îles de la Grèce, des graines produisant la teinture écarlate [1].

Il faut bien se garder, par contre, de s'exagérer le secours que l'art naissant pouvait tirer des autres branches de l'industrie textile, alors si florissantes dans les Pays-Bas. Qu'importe qu'à Gand les tisserands occupassent vingt-sept carrefours, qu'à Ypres ils fussent 200,000 en 1342, et à Louvain 50,000 en 1382, avant leur émigration en Angleterre! Qu'importe encore que la filature des laines et la teinture fussent parvenues dans ces régions à un si haut degré de perfection! L'essor d'un art est indépendant des ressources purement techniques; l'histoire de la tapisserie le proclame à chaque instant. Nous verrons les ateliers de haute lisse prendre le plus brillant développement dans des cités réduites à faire venir de l'étranger toutes les matières premières, tandis qu'il leur est arrivé plus d'une fois de végéter dans les centres de production textile les plus renommés, Palerme, Lyon, Lucques. Le goût, en pareille matière, compte plus que les perfectionnements industriels. Telle tenture du XIII[e] ou du XIV[e] siècle, pour laquelle le tapissier n'aura em-

1. Voy. Castel, *les Tapisseries* (Bibliothèque des Merveilles). Paris, 1876, p. 53, 54.

ployé qu'une vingtaine de tons, forcera notre admiration par la noble simplicité du dessin, tandis que la profusion des nuances (plus de quatorze mille!) dont dispose la manufacture des Gobelins ne l'a pas préservée, pendant de longues années, de la plus désolante stérilité.

Le manque de solidarité entre des industries congénères explique aussi jusqu'à un certain point pourquoi la plupart des cités flamandes, malgré leur habileté dans la fabrication des draps et autres produits dans lesquels l'art n'a rien à voir, imitèrent si tardivement l'exemple donné par Arras. Bruxelles qui devait dans la suite éclipser, non seulement Arras, mais encore Paris, dont le triomphe définitif ne date que de la création des Gobelins, ne joue au XIVe siècle qu'un rôle effacé dans l'histoire de la tapisserie. Nous savons seulement qu'elle possédait en 1340 une corporation de tapissiers (tapitewevers : tisserands de tapis[1]). A Tournai nous voyons apparaître des haute lissiers en 1352, à Valenciennes en 1364, à Lille et à Douai encore plus tard[2].

Une tapisserie appartenant à M. Léon y Escosura, la *Présentation au Temple*, nous montre ce qu'était la haute lisse dans la première moitié du XIVe siècle. A droite, un vieillard à barbe blanche, pieds nus,

1. Wauters, *les Tapisseries bruxelloises*. Bruxelles, 1878, p. 31.

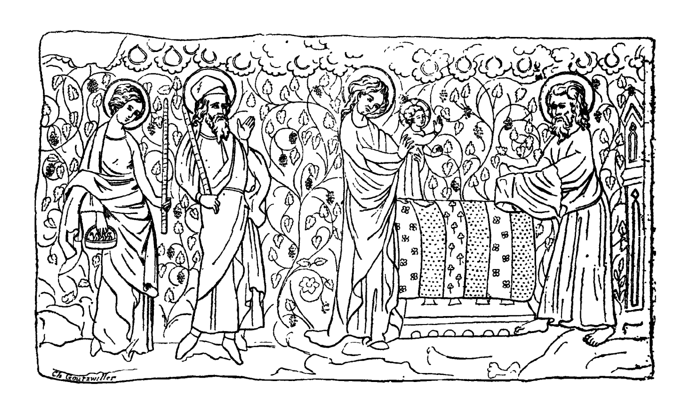
2. L'histoire des ateliers de ces différentes villes a été étudiée avec le plus grand soin par Alexandre Pinchart dans l'*Histoire générale de la Tapisserie : tapisseries flamandes* Paris, Dalloz.

étend les bras vers la Vierge qui s'avance en soutenant l'enfant divin. Celui-ci, debout sur une table, bénit de la droite; dans sa gauche on aperçoit une pomme. Un second vieillard et une jeune femme portant tous deux des cierges allumés complètent la composition, qui se détache sur un fond violacé parsemé de pampres. Le tissu se compose de laine et de soie; il a été exécuté au moyen de dix-neuf couleurs seulement.

Il est impossible, en examinant cette pièce vénérable, le plus ancien spécimen jusqu'ici connu de la haute lisse franco-flamande, de ne pas être frappé de son caractère si essentiellement décoratif. Quel que fût l'édifice destiné à recevoir la *Présentation au Temple*, celle-ci ne pouvait qu'en relever les lignes architecturales par l'harmonie et la netteté de la composition, et je ne sais quelle impression de calme et de distinction qu'on retrouvera bien rarement dans les tentures, plus ambitieuses, de la période suivante.

Si l'existence d'ateliers de haute lisse est authentiquement constatée à Paris, à Arras, à Bruxelles, ou à Tournai, dès la première moitié du XIV[e] siècle, l'histoire de cet art ne prend réellement corps qu'à partir du règne de Charles V (1364-1380); c'est à dater de ce moment seulement que nous pouvons suivre les travaux des artistes attachés au service du roi et de son entourage, et étudier, soit dans les monuments originaux, soit dans les descriptions des inventaires, les richesses conservées dans les garde-meubles de la cour de France.

L'inventaire rédigé dans les derniers temps du règne de Charles V, en 1379-1380, nous apprend avec quelle ardeur ce roi, surnommé le Sage, recherchait les précieux tissus sortis des ateliers français ou flamands. A côté d'innombrables tapis velus, à côté de tapisseries à armoiries dépassant le chiffre de cent trente, nous



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE
(Collection Escosura.)

trouvons la description de trente-trois grandes tentures (conservées au Louvre), dont quelques-unes étaient composées de plusieurs pièces, et qui, sous le titre de « tapis à images », servaient à la décoration des parois[1].

« Les ducs d'Anjou, de Berry et d'Orléans forment dans la cour de France, et parallèlement à la cour des

1. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France.* Paris, 1879, p. 378 et suiv.

ducs de Bourgogne, comme une auréole éclatante dont il est bien difficile de détourner les yeux. » Ces paroles du marquis de Laborde trouvent une pleine consécration si, de l'histoire des arts en général, nous passons à celle de la tapisserie. Le duc d'Anjou se rendit célèbre en commandant la tapisserie de l'*Apocalypse* destinée à la cathédrale d'Angers, ainsi que diverses autres suites d'un grand prix. Le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, remplit également son garde-meuble des tentures les plus riches, acquises soit à Paris, soit à Arras; il préludait ainsi à un genre de luxe qui devint héréditaire dans sa maison. Quant à leur neveu, Louis d'Orléans, nous aurons l'occasion de montrer plus loin quelle inestimable série il sut réunir.

Si Charles VI (1366-1422) n'hérita pas du goût si fin de son père ou de ses oncles, il partageait du moins leur passion pour la magnificence. De 1387 à 1400, il acquit d'un seul tapissier, Nicolas Bataille, plus de deux cent cinquante tapisseries[1]. Parmi les suites qu'il commanda, une surtout mérite d'être signalée : c'est celle par laquelle il voulut perpétuer le souvenir de la Joute de Saint-Denis (1389) : cette tenture était le produit de la collaboration de Nicolas Bataille et de Jacques Dourdin, c'est-à-dire des deux plus fameux tapissiers de l'époque; elle était tissue d'or et de fin fil d'Arras.

Le roi Charles VI trouva un émule dans son frère, le duc Louis d'Orléans, l'époux de Valentine Visconti. Ce prince ne négligea rien pour que son garde-meuble

1. Guiffrey, *Histoire générale de la Tapisserie. Tapisseries françaises*, p. 14.

fût aussi brillamment garni que celui du roi. On jugera de sa richesse par la liste des tentures conservées, en 1403, dans les appartements que le duc occupait à Paris[1].

La prospérité des ateliers parisiens était intimement liée aux prédilections de la maison régnante : c'était à eux que profitaient, en première ligne, ces achats, ces commandes sans nombre, dont les Flandres bénéficiaient d'ailleurs aussi, quoique dans une mesure plus restreinte.

Deux artistes considérables, dont la biographie vient seulement d'être élucidée[2], personnifient les évolutions de la tapisserie parisienne dans le dernier tiers du XIVe siècle, c'est-à-dire pendant tout le règne de Charles V et pendant une partie de celui de son successeur Charles VI. Le premier d'entre eux, Nicolas ou Colin Bataille, citoyen de Paris, fait son apparition en 1363; il meurt entre 1402 et 1406; dans l'intervalle (il était à la fois fabricant et marchand) on le voit défrayer le roi, ses frères ou ses oncles, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, Louis Ier, duc d'Anjou, la cour, et même les souverains étrangers, tels que Amédée VI, comte de Savoie, d'innombrables tentures, aussi intéressantes par le sujet que précieuses par la main-d'œuvre.

Une de ces tentures existe encore, du moins en

1. Champollion-Figeac, *Louis et Charles, ducs d'Orléans*, Paris, 1844, 1re partie, p. 248-250.

2. Voy. le travail de M. Guiffrey intitulé *Nicolas Bataille, tapissier parisien du* XIVe *siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*; Paris, 1877, et les *Tapisseries françaises*, publiées par le même auteur dans l'*Histoire générale de la Tapisserie*.

partie : c'est l'*Apocalypse* de la cathédrale d'Angers. Commencée en 1376, pour le compte de Louis d'Anjou, cette suite célèbre fut continuée par les soins d'Yolande d'Aragon, postérieurement à 1417; René d'Anjou y fit travailler pendant la période comprise entre 1431 et 1453; la dernière pièce y fut ajoutée en 1490 seulement par Anne de France, fille de Louis XI.

L'ensemble de cette immense composition, dit M. de Farcy dans l'intéressant travail qu'il lui a consacré [1], entièrement tissé en laine de différentes couleurs sur une chaîne de laine blanche, comprenait primitivement un nombre considérable de tableaux, distribués en sept pièces ou morceaux de tissus, ayant chacun une hauteur de cinq mètres environ sur une longueur approximative de 24 mètres... Chaque pièce était composée d'un grand personnage assis dans une niche gothique et méditant sur l'Apocalypse et de deux séries de sept tableaux superposés, l'un à fond bleu, l'autre à fond rouge, disposés en forme de damier, et dont la hauteur était égale à celle de la niche. La composition se déroule de gauche à droite, en commençant par le rang supérieur et en revenant ensuite au rang inférieur dans le même ordre. Entre les deux séries de tableaux régnait une bande brune, tranchant vigoureusement sur les encadrements grisâtres de chaque tableau, et contenant en lettres gothiques, blanches ou rouges, de six centimètres de hauteur, les versets correspondant à chaque scène de la rangée supérieure. Même disposition

1. *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers.* Angers, 1875, p. 21-23.



FIGURE TIRÉE DE L'APOCALYPSE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS
COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE.

en dessous de la rangée inférieure. Dans le haut de chaque pièce l'artiste avait représenté un ciel semé d'étoiles et peuplé d'anges, les uns chantant et jouant des instruments de musique, les autres tenant des écussons. Dans le bas s'étendait la terre, verdoyante, fleurie, égayée de conins et d'autres animaux de petite dimension.

L'artiste chargé de l'exécution des cartons ou, comme on disait alors, des « pourtraitures et patrons », n'était autre que Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre de Charles V. Il s'inspira, pour ses compositions, des miniatures d'un manuscrit faisant partie de la Bibliothèque royale et que Charles V prêta, pour cet objet, à son frère le duc d'Anjou[1].

Jean de Bruges ne fut pas au XIVe siècle le seul maître de renom qui consentit à mettre son pinceau au service d'un art décoratif. En 1399, nous voyons Colart de Laon peindre sur quatre grandes pièces de toiles, en manière de tapis, le patron de quatre chambres que la reine désirait faire décorer. Ajoutons que ces cartons ne furent pas exécutés « à la plaisance de la dame », et qu'elle en commanda d'autres. Le maître descendait jusqu'à esquisser des bordures ornées de feuilles de mouron et de genet[2].

Malgré son activité, malgré des succès si éclatants, Nicolas Bataille fut forcé de compter avec un de ses confrères, dont la réputation balança par instants la sienne. Depuis le dernier quart du XIVe siècle jus-

1. Voy. l'article de M. Giry dans *l'Art*, 1876, nº du 24 décembre.

2. Guiffrey, *Tapisseries françaises*, p. 16, 21.

qu'à sa mort, arrivée en 1407, Jacques Dourdin — c'est de lui que nous voulons parler — tissa ou fit tisser de nombreuses tentures, destinées aux plus grands personnages et remarquables par leur richesse. A partir de 1386, nous le voyons livrer au duc de Bourgogne une *Histoire du Roman de la Rose*, d'or de Chypre et de fil d'Arras, l'*Histoire de Marimet*, la *Conquête du roi de Frise par Aubri le Bourguignon*, des *Dames partant pour la chasse*, les *Souhaits d'amour*, les *Neuf Preuses*, l'*Histoire de Bertrand Du Guesclin* et de nombreuses autres tentures, la plupart tissues d'or. La reine Isabeau aussi acquit de lui d'innombrables tapisseries historiées : l'*Histoire de Dourdon, duc de Beauvais*, l'*Histoire de la destruction de Troie*, l'*Histoire de Charlemagne qui va secourir le roi Jourdain*, des *Dames et hommes pêchant à la ligne*, etc. [1].

Énumérer les tentures fabriquées à Paris dans la seconde moitié du XIVe siècle, depuis les verdures les plus communes, au prix de seize sous l'aune, jusqu'aux tapis à images, tissus d'or, valant neuf livres, douze sous l'aune (710 francs, au pouvoir actuel de l'argent), serait une tâche qui dépasserait les limites de ce travail; aussi nous bornerons-nous à renvoyer le lecteur à l'*Histoire générale de la Tapisserie* (section française), où se trouvent divers renseignements inédits.

L'activité des ateliers flamands ne le céda guère, à partir du milieu du XIVe siècle, à celle des ateliers pari-

1. *Histoire générale de la Tapisserie; tapisseries françaises*, p. 16, 18.

siens. Le mariage de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, avec la fille et l'héritière du comte de Flandre, en 1369, eut pour résultat d'imprimer une impulsion vraiment extraordinaire à la fabrication, notamment à Arras. Ce prince ne se borna pas à mettre à la disposition des haute lissiers de cette ville des ressources considérables; il proposa à leurs efforts le but le plus élevé, comme lorsqu'il commanda à l'un d'eux, Michel Bernard, cette splendide et gigantesque *Bataille de Rosebecque,* qui ne mesurait pas moins de 285 mètres carrés et qui coûta 2,600 francs d'or, somme énorme pour l'époque [1].

Pendant trente années et plus, Philippe le Hardi ne cessa de prodiguer à l'industrie artésienne les encouragements les plus considérables. Nous le voyons commander ou acquérir une *Pastorale,* l'*Histoire de Froimont de Bordiaux* et l'*Histoire de Guillaume d'Orange,* l'*Histoire de saint Georges,* les *Vertus et les Vices,* l'*Histoire du roi Alexandre et de Robert le Fuselier,* l'*Histoire de Doon de la Roche,* le *Couronnement de Notre-Dame,* une *Histoire de Bergers et de Bergères,* des *Verdures,* la *Vie de sainte Marguerite,* les *Sept Ages,* la *Vie de sainte Anne,* l'*Histoire d'Octavien de Rome,* l'*Histoire de Perceval le Gallois,* l'*Histoire du roi Clovis,* la *Chasse de Gui de Romménie,* l'*Histoire de saint Antoine,* l'*Histoire du roi Pharaon et de la nation de Moyse,* l'*Histoire d'Amis et Amie,* etc.

1. Voy. l'*Histoire générale de la Tapisserie,* section flamande, par A. Pinchart, p. 6 et suiv. C'est à cet excellent travail que nous empruntons les renseignements qui suivent sur l'histoire de la fabrication à Arras.

Le témoignage le plus flatteur à coup sûr que les haute lissiers d'Arras aient pu ambitionner leur fut donné par un des plus farouches conquérants dont l'histoire ait conservé le souvenir, Bajazet. Le fils de Philippe le Hardi ayant été fait prisonnier à la bataille de Nicopolis, en 1396, l'envoyé chargé de négocier sa mise en liberté rapporta que le sultan « prendrait grant plaisance à veoir draps de hautes-lices ouvrés à Arras, en Piquardie, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anchiennes ». Philippe le Hardi suivit ce conseil; il expédia deux sommiers chargés de « draps de haute-lice, pris et faits à Arras, les mieulx ouvrés que on puet trouver de-çà les monts. » Le sujet de ces tentures était l'*Histoire d'Alexandre.*

Cette réputation européenne, les tapissiers d'Arras la devaient-ils à l'emploi d'un procédé spécial, à la pratique exclusive de cette industrie de la haute lisse, qui pendant quelque temps semble avoir été considérée comme un secret? Nous ne le croyons pas, et nous nous associons pleinement, à cet égard, aux judicieuses observations de M. Pinchart : la supériorité du tissu et de la teinture, telles ont été les uniques causes de la vogue des « Arazzi ». Les mentions, si fréquentes dans les documents du temps, de l' « œuvre d'Arras », du « fin fil d'Arras », prouvent bien que par tapisserie d'Arras les contemporains entendaient désigner, non un genre de tapisserie spécial, mais les tapisseries les plus riches, les plus parfaites, les plus précieuses qui se fissent alors.

La communauté de traditions et d'aspirations nous autorise à croire que dans les provinces wallonnes et

flamandes, aussi bien que dans les provinces françaises proprement dites, le public affectionnait les mêmes représentations, et que les artistes les traitaient dans un style peu différent. En ce qui concerne ce dernier point, il nous serait difficile, vu la rareté des tapisseries de cette époque, d'asseoir notre jugement sur un ensemble d'observations concluant. Quant aux sujets à la mode, les inventaires du temps se chargent de nous les faire connaître dans le plus grand détail : nous y voyons que l'histoire sainte, les romans de chevalerie, les scènes contemporaines, l'allégorie, se partagent tour à tour les prédilections des amateurs franco-flamands.

Parmi les tentures inspirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament et des actes des martyrs, je me bornerai à citer l'*Histoire d'Esaü et de Jacob*, l'*Histoire de Judas Macchabée*, la *Vie de Jésus-Christ*, l'*Histoire de la Passion*, *le Couronnement de la Vierge*, l'*Histoire de saint Georges*, l'*Histoire du Credo*.

Bien plus nombreuses sont les représentations empruntées à la littérature profane, à ce cycle moitié mystique, moitié historique, qui avait fini par faire partie intégrante de la vie intellectuelle du moyen âge. Nous remarquons l'*Histoire de Charlemagne*, l'*Histoire du roi de France et ses douze pairs*, l'*Histoire de Renaud de Montauban*, l'*Histoire de Doon de la Roche*, l'*Histoire de Beaudouin de Sebourg*, l'*Histoire de Perceval le Gallois*, l'*Histoire du fils du roi de Chypre en quête d'aventures*, l'*Histoire de Guillaume d'Orange*, l'*Histoire du roi de Frise*, etc. L'antiquité, qui tient une grande place dans cet ordre de représentations (*Histoire de Jason*, *Histoire d'Hector*, *Destruction de Troie*, *Histoire de Theseus et*

de l'aigle d'or, Histoire de la reine Penthésilé, Conquête de Babylone par Alexandre le Grand, etc.), n'est naturellement vue qu'à travers les romans de chevalerie.

Parmi les compositions empruntées aux événements contemporains ou à la vie de tous les jours, il faut citer la *Bataille des Trente*, l'*Histoire de Bertrand Duguesclin*, la *Bataille de Rosebecque*, la *Bataille de Liège*, les *Joutes de Saint-Denis*, des *Scènes de chasse*, des *Chevaliers et dames*, des *Bergers et bergères*.

Enfin l'allégorie, qui célébrera ses plus beaux triomphes au XV[e] siècle, commence dès le XIV[e] à marquer sa place dans la tapisserie : à côté du *Roman de la Rose*, du *Château de Franchise, de Bonne Renommée, de Plaisance et Liesse*, nous rencontrons les *Vertus et les vices*, sujet si souvent traduit sur le métier de haute lisse, les *Sept péchés capitaux*, les *Sept complexions* (les sept tempéraments), l'*Arbre de la vie*, la *Fontaine de Jouvence*.

On le voit, dès ce moment, la peinture en tapisserie l'emporte sur la peinture à tempera, ou à fresque, ou sur verre, par la variété des idées qu'elle met en œuvre, et, on peut l'ajouter, du moins pour les contrées situées de ce côté-ci des monts, par l'importance des compositions. Quant à la miniature, si elle embrasse un domaine aussi vaste, elle n'exerce pas, tant sans faut, la même influence. Confinés dans les « librairies » des souverains ou dans le trésor des églises, ses produits ne frappent que rarement les yeux des amateurs; à plus forte raison pas ceux du vulgaire.

L'Allemagne ne compte pas, au XIV[e] siècle, d'ateliers

comparables à ceux de la France ou des Flandres; ses tentures ne se distinguent ni par la richesse de la matière ni par le fini de la main-d'œuvre. Mais il y a en elles de l'originalité et de la saveur. Exécutées loin des grands centres industriels, dans les couvents ou dans les châteaux, si elles n'ont pas la perfection des splendides « draps historiés » de Paris, d'Arras ou de Bruxelles, elles n'ont pas non plus la banalité inséparable de productions fabriquées par grandes masses, dans un milieu industriel autant qu'artiste.

En Allemagne, comme de ce côté-ci du Rhin, les artistes, sans renoncer aux sujets religieux (voy., ci-contre, la reproduction d'une tapisserie exécutée à Nuremberg, vers 1375) puisent dans les fictions ou les souvenirs particuliers au moyen âge. Ici, dans une tenture appartenant au grand-duc de Saxe-Weimar et exposée au château de la Wartburg, nous voyons un combat d'hommes nus, les uns attaquant, les autres défendant une forteresse : malgré l'ardeur de la lutte, les armes dont se servent assiégeants et assiégés n'ont rien de meurtrier : ce sont des fleurs. L'aspect du champ de bataille n'éveille pas non plus d'idées attristantes : sur une pelouse émaillée de fleurs, oiseaux, lapins, écureuils s'ébattent et folâtrent sans se laisser troubler par les cris des combattants. La composition est complétée, à gauche, par un banquet. Dans les airs on voit flotter des banderoles portant des inscriptions en allemand. Tout, dans cette tenture, que l'on attribue à la première période du style gothique, respire la grâce, la poésie.

Une autre tapisserie, appartenant au prince de

Hohenzollern et exposée à Bruxelles en 1880, a son point de départ dans un roman de chevalerie. L'histoire s'ouvre par une scène où le jeune héros de la



DEUX APÔTRES

(Église Saint-Laurent, à Nuremberg.)

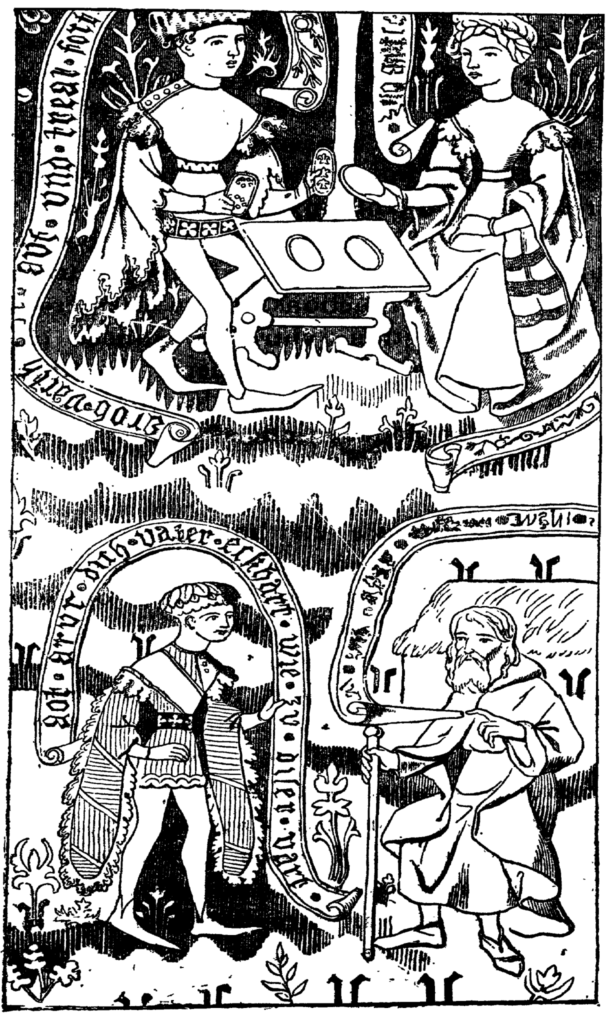
légende entrevoit, pour la première fois sans doute, la dame de ses pensées, sortant de son manoir; plus loin, une femme est couchée sur un lit, derrière lequel se trouvent ses parents; près d'eux, un médecin montre une fiole. L'aventure se continue de la sorte, se

devinant plutôt qu'on ne la comprend, conduisant les deux amoureux à travers des épisodes de tout



LA QUINTAINE
(Hôtel de ville de Ratisbonne.)

genre. Comme la presque totalité des compositions de ce genre, la tapisserie du prince de Hohenzollern



SEIGNEUR ET DAME JOUANT AUX CARTES

(Musée national de Munich.)

est ornée de banderoles à inscriptions allemandes[1].

Nous retrouvons les mêmes préoccupations dans une tapisserie autrefois conservée à l'hôtel de ville de Ratisbonne, aujourd'hui au musée national de Munich (seigneur et dame jouant aux cartes), ainsi que dans d'autres tentures de l'hôtel de ville de Ratisbonne, qui nous montrent des hommes et des femmes sauvages se livrant à diverses distractions. Cette dernière suite, dont on place l'exécution entre les années 1350 et 1400, porte les armoiries des Ruederer de Kolmberg et des Stain de Rechtenstain, familles qui existent aujourd'hui encore en Souabe : elle se compose de douze pièces, à fond rouge.

Pour l'Italie, il nous a été impossible de trouver, pendant la période qui nous occupe, la moindre trace d'une fabrication indigène. Nos voisins d'outre-monts se contentaient de faire venir à grands frais des tapisseries de Paris ou des centres manufacturiers flamands. C'est ainsi qu'en 1376 on voit le comte Amédée de Savoie confier une commande importante à Nicolas Bataille (p. 115); en 1389, le chroniqueur Jean de Mussis reproche aux habitants de Plaisance leur goût pour les « banderiæ de Arassa »; en 1399, François Gonzague, capitaine de Mantoue, envoie à Paris, où il avait déjà fait exécuter un travail analogue, une tenture sur laquelle il désirait faire substituer les armoiries de la Bohême à celles des Visconti. Ce sont là des aveux

1. Wauters, *les Tapisseries historiées*, dans *l'Art ancien à l'Exposition nationale belge*, p. 212.

d'impuissance qu'il est important de recueillir; ils nous expliquent l'ardeur incroyable avec laquelle, au siècle suivant, les Italiens s'efforcèrent d'attirer chez eux les tapissiers de la France et des Flandres pour leur dérober le secret de leur art.

Ces relations une fois établies, nous verrons l'Italie se servir, de son côté, de sa supériorité dans le domaine de la peinture pour imposer ses cartons aux ateliers français ou flamands, et pour changer ainsi, de fond en comble, dans le courant du xvie siècle, le style traditionnel de la tapisserie.

CHAPITRE IX

LE XVe SIÈCLE
PROGRÈS DE L'INFLUENCE FLAMANDE

Le xve siècle est l'âge d'or de la tapisserie. Les ateliers de la France septentrionale et des Flandres prennent un essor et atteignent à une perfection jusqu'alors inconnus. L'Europe entière témoigne de son admiration, soit en leur prodiguant des commandes, soit en essayant de leur enlever leurs maîtres les plus habiles, afin de se soustraire à un tribut devenu trop lourd. Désormais, plus de fête dans laquelle les tentures à la façon d'Arras n'occupent la place d'honneur; s'agit-il du couronnement d'un pape, d'un empereur ou d'un roi, de la canonisation d'un saint, d'une entrée triomphale, d'un tournoi, d'une procession, d'un mariage, voire d'un simple banquet, partout on multiplie ces tissus souples et soyeux, aux couleurs éclatantes. De puissants monarques ne rougissent pas, quand ils ont épuisé les richesses de leur garde-meuble, d'emprunter des pièces supplémentaires à leurs voisins pour faire honneur à quelque hôte de distinction : on les emporte en voyage, même à la guerre, témoin ces tapisseries de

Charles le Téméraire, qui, trouvées sur le champ c
bataille, fournirent aux Suisses vainqueurs le plu
riche trophée de leur victoire. L'Angleterre, l'Espagn
et l'Italie ne tardent pas, à cet égard, à rivaliser ave
les rois de France et les ducs de Bourgogne. A Rome
la grande procession par laquelle le pape nouvellemen
élu inaugure son règne tire son plus vif éclat de
tapisseries exposées sur le passage du cortège, depuis l
Vatican jusqu'au Latran. A Ferrare et à Venise, on s
plaît à orner des plus précieux tissus de gigantesque
bucentaures. A Mantoue, des tentures d'or et des ver-
dures prennent place sur la scène du théâtre, à côté de
admirables cartons de Mantegna, le *Triomphe de César*
Partout, du nord au midi, on voit les cités les plus
humbles se pavoiser, comme par enchantement, de
tentures historiées, pour recevoir un général vainqueur,
ou un prince allié. C'est qu'aucun autre ornement ne se serait prêté à des combinaisons aussi multiples que ces peintures mobiles, flottantes, en quelque sorte animées.

S'il n'est guère de manifestation de la vie religieuse, militaire, civile, dans laquelle la tapisserie ne soit intervenue au xve siècle, on aurait aussi, d'autre part, de la peine à découvrir un sentiment ou une idée qu'elle ne se soit pas appliquée à mettre en œuvre : dévotion, patriotisme, besoin de magnificence, curiosité, rêverie, scepticisme même, tout est de son domaine; elle nous fait passer en revue tous les ordres possibles de représentation, depuis les hautes conceptions philosophiques jusqu'aux scènes de la vie quotidienne. Aussi est-ce à elle et non à la peinture à l'huile ou à fresque que nous de-

CHAPITRE IX

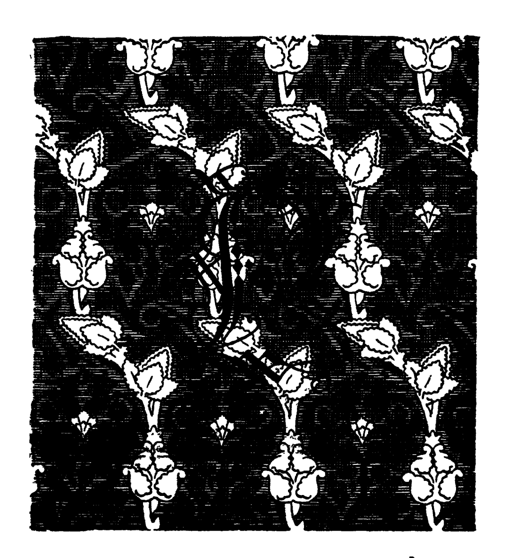
LE XVe SIÈCLE
PROGRÈS DE L'INFLUENCE FLAMANDE

Le xve siècle est l'âge d'or de la tapisserie. Les ateliers de la France septentrionale et des Flandres prennent un essor et atteignent à une perfection jusqu'alors inconnus. L'Europe entière témoigne de son admiration, soit en leur prodiguant des commandes, soit en essayant de leur enlever leurs maîtres les plus habiles, afin de se soustraire à un tribut devenu trop lourd. Désormais, plus de fête dans laquelle les tentures à la façon d'Arras n'occupent la place d'honneur; s'agit-il du couronnement d'un pape, d'un empereur ou d'un roi, de la canonisation d'un saint, d'une entrée triomphale, d'un tournoi, d'une procession, d'un mariage, voire d'un simple banquet, partout on multiplie ces tissus souples et soyeux, aux couleurs éclatantes. De puissants monarques ne rougissent pas, quand ils ont épuisé les richesses de leur garde-meuble, d'emprunter des pièces supplémentaires à leurs voisins pour faire honneur à quelque hôte de distinction : on les emporte en voyage, même à la guerre, témoin ces tapisseries de

Charles le Téméraire, qui, trouvées sur le champ de bataille, fournirent aux Suisses vainqueurs le plus riche trophée de leur victoire. L'Angleterre, l'Espagne et l'Italie ne tardent pas, à cet égard, à rivaliser avec les rois de France et les ducs de Bourgogne. A Rome, la grande procession par laquelle le pape nouvellement élu inaugure son règne tire son plus vif éclat des tapisseries exposées sur le passage du cortège, depuis le Vatican jusqu'au Latran. A Ferrare et à Venise, on se plaît à orner des plus précieux tissus de gigantesques bucentaures. A Mantoue, des tentures d'or et des verdures prennent place sur la scène du théâtre, à côté des admirables cartons de Mantegna, le *Triomphe de César*. Partout, du nord au midi, on voit les cités les plus humbles se pavoiser, comme par enchantement, de tentures historiées, pour recevoir un général vainqueur, ou un prince allié. C'est qu'aucun autre ornement ne se serait prêté à des combinaisons aussi multiples que ces peintures mobiles, flottantes, en quelque sorte animées.

S'il n'est guère de manifestation de la vie religieuse, militaire, civile, dans laquelle la tapisserie ne soit intervenue au xve siècle, on aurait aussi, d'autre part, de la peine à découvrir un sentiment ou une idée qu'elle ne se soit pas appliquée à mettre en œuvre : dévotion, patriotisme, besoin de magnificence, curiosité, rêverie, scepticisme même, tout est de son domaine; elle nous fait passer en revue tous les ordres possibles de représentation, depuis les hautes conceptions philosophiques jusqu'aux scènes de la vie quotidienne. Aussi est-ce à elle et non à la peinture à l'huile ou à fresque que nous de-

vons l'image la plus fidèle et la plus complète de la société contemporaine; je ne connais, pour cette période, aucun art qui l'ait égalée par son universalité. On en jugera par les quelques titres suivants, que j'emprunte



TENTURE ORNEMENTALE DU XV[e] SIÈCLE.

au premier inventaire venu, l'inventaire de la collection très restreinte d'un tout petit prince (années 1406-1407) : *Histoire du roi Pépin; Histoire du dieu d'amour; Histoire de Pyrame et Thisbé; Cerf dans un bois; Chasse au faucon; Seigneur et dame jouant aux échecs; Dame peignant un jeune homme; Lièvre pris au piège; Châteaux; Singes; Perroquets; Verdures.* Que sera-ce quand nous passerons en revue les compositions pro-

fanes ou religieuses conservées dans les garde-meubles des potentats de l'époque, les ducs de Bourgogne, les rois de France, les papes !

Les progrès du luxe vont de pair avec l'émancipation des idées et avec la soif croissante de jouissances. L'action de ces facteurs sur le développement matériel de l'art dont nous esquissons l'histoire ne saurait être mise en doute. En est-il de même de leur influence sur le style de la tapisserie, ou du moins cette influence a-t-elle été féconde? Le triomphe du naturalisme, en d'autres termes, la connaissance plus profonde, on serait presque tenté de dire la découverte, de l'homme et de la nature, ne devaient-ils pas troubler la majestueuse ordonnance des compositions du moyen âge, exposer l'artiste à sacrifier les grandes lignes pour s'égarer dans le détail, enfin rompre le lien qui rattache les arts décoratifs à l'architecture, le plus abstrait des arts?

Il est certain que, de ce côté-ci des monts, une tendance fâcheuse tend à prévaloir dans la nombreuse catégorie des compositions à sujets chevaleresques ou à sujets légendaires. La plupart des artistes, renonçant à choisir, à classer, à grouper, cherchent à éblouir par l'amoncellement des figures, le luxe des accessoires. Une abondance factice, qui n'est au fond que de la stérilité, remplace les habitudes de synthèse de la période précédente; tous les acteurs et tous les épisodes paraissent également bons. Le moyen âge avait formulé ses idées au moyen d'un petit nombre de figures, disposées avec goût; le XV[e] siècle, poussant jusqu'à ses dernières limites l'esprit d'analyse, s'attachera au contraire à

donner à ses récits le plus de prolixité possible. Jusqu'à ces dernières années, ignorant quels admirables spécimens de la tapisserie de ce temps se cachaient dans les garde-meubles princiers ou dans les collections particulières, on a jugé avec trop d'indulgence des suites aussi étendues qu'ennuyeuses, et où il n'y a ni force d'invention, ni sentiment dramatique, ni talent d'exposition. C'est une tendance contre laquelle il est temps de protester.

L'évolution qui vient d'être indiquée devait avoir un autre résultat encore : la plupart des artistes, j'entends ceux de la France et des Flandres, entrant de plus en plus dans la voie du réalisme, se contentent des formes imparfaites que leur fournit le milieu dans lequel ils vivent ; de là, les types vulgaires, les costumes disgracieux, qui déparent un si grand nombre de tapisseries.

Nous avons hâte d'ajouter que si l'étude plus approfondie de la nature a pu enlever aux personnages sacrés, aux héros et héroïnes des romans de chevalerie, aux figures allégoriques, le caractère idéal que leur avait donné le moyen âge, en revanche, à d'autres égards, elle a exercé l'influence la plus heureuse : grâce à l'amour avec lequel les maîtres flamands du xve siècle, les Van Eyck, les Roger, les Memling, les Bouts, ont représenté la végétation, nous avons désormais pour les figures un cadre nouveau ; le paysage prend naissance ; à côté de l'élément narratif se place la poésie lyrique. Rien ne se saurait imaginer de plus frais ni de plus brillant que les fleurs qui, surtout dans les scènes empruntées à l'Évangile, ornent le premier plan de la tenture ; ce ne

sont que parterres de marguerites, de violettes, de



VERDURE DU XV[e] SIÈCLE

fraises; d'autres fois, des semis de campanules, de jasmins, de primevères, d'un arrangement exquis, servent

de fond aux figures, tandis que, dans la bordure, les fruits alternent avec les fleurs, et que des grappes de raisins et des touffes de cerises forment avec les hyacinthes et les myosotis des guirlandes éblouissantes de beauté.

Cette classe de représentations, dont les spécimens commencent seulement à sortir de l'oubli, se distingue à la fois par la richesse de la matière première (ils sont invariablement tissus d'or et de soie), le fini du travail, la vivacité du coloris, et surtout par la fraîcheur des impressions. La composition y est d'ordinaire d'une extrême simplicité : Marie, assise, sourit à l'enfant divin; les oiseaux chantent autour d'elle; à ses pieds, sur le gazon, les fleurs s'entr'ouvrent. On songe au printemps éternel chanté par les poètes.

L'examen de quelques tentures conservées dans une collection parisienne célèbre permettra de toucher au doigt ces qualités, qui apparaissent pour la première fois au xve siècle dans l'histoire de la tapisserie, et qui nous ont valu tant de productions hors ligne. Dans l'une d'entre elles, la *Nativité,* l'enfant Jésus est étendu sur le sol, ayant à ses côtés, à gauche, la Vierge qui l'adore avec ferveur, saint Joseph et une femme âgée, probablement son aïeule, qui le contemplent avec ravissement; à droite, trois anges, au type charmant, quoique un peu irrégulier. Si dans cette partie du tableau l'artiste a fidèlement suivi les règles de l'iconographie sacrée, il a montré plus d'indépendance dans l'arrangement du fond : ici, deux femmes, en costume du xve siècle, debout dans l'embrasure d'une porte; plus loin, un berger jouant de la cornemuse; à l'arrière-

plan, un pâtre auquel l'ange vient annoncer la bonne nouvelle. Peut-être eût-il mieux valu supprimer ces figures accessoires et concentrer l'attention sur le groupe



SAINTE FAMILLE
(Collection de M. Spitzer.)

du premier plan. Au point de vue de l'expression, comme au point de vue décoratif, la composition y aurait gagné. Mais de quel droit prétendons-nous imposer l'esthétique moderne à ces maîtres naïfs qui, s'ils

ne connaissaient pas la règle des trois unités, avaient en revanche une sincérité rachetant bien des défauts et un inépuisable amour de la nature ? Je n'en veux d'autre preuve que l'admirable guirlande de fruits et de fleurs, se détachant sur un fond d'or, qui sert de bordure à la *Nativité*. On ne se lassera jamais d'admirer la délicatesse de son interprétation, la vivacité de son coloris.

On constate les mêmes qualités dans la tenture qui représente l'enfant Jésus assis entre sa mère et son aïeule, et prenant la grappe de raisin que celle-ci lui tend dans un calice d'or orné de pierreries. Les trois figures se détachent sur le dossier d'un trône richement sculpté; elles sont accompagnées de deux anges, dont l'un joue de la harpe, tandis que l'autre chante un air noté sur un rouleau de parchemin. Au premier plan, des fleurs; au fond, des deux côtés, un coin de paysage. Bordure formée de pampres. On le voit, rien de plus simple que cette composition, et cependant quelle harmonie dans le groupement, quelle beauté dans les types! La figure de la Vierge et celle de l'ange jouant de la harpe se distinguent surtout par leurs formes si pures, leur expression si suave.

Dans une troisième tenture, le *Repos pendant la fuite en Égypte,* il n'y a de place que pour l'éblouissement. Rien ne saurait rendre la splendeur de cette gamme, où l'or alterne avec le cramoisi, la richesse de ce paysage dans lequel l'auteur, un Flamand pur sang, a accumulé les notes les plus joyeuses, les motifs les plus pittoresques. Quel adorable tableau que celui de cette jeune mère serrant contre son cœur son fils, devant lequel son père nourricier s'incline avec une admiration tou-

chante, en lui présentant une poire, tandis que dans les branches de l'arbre, au pied duquel repose la famille



SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE
(Collection de M. Spitzer.)

divine, les anges remplissent les airs de concerts célestes ! Des détails aussi naïfs que touchants complètent cette scène, qui serait admirable de tout point, n'était la laideur de l'enfant Jésus : l'âne broute tranquillement à côté de l'arbre; des canards folâtrent dans la source

qui prend naissance au milieu des iris et des mûriers sauvages; les plantes les plus brillantes surgissent de tous côtés comme par enchantement; à côté de fraisiers en fleurs, on en voit d'autres qui sont chargés de fruits, et dont la note d'un rouge vif se marie à merveille aux tons verts dorés d'une végétation luxuriante. Le fond du tableau est traité avec autant d'amour et de poésie; des habitations riantes y alternent avec des rochers escarpés : ici, des champs de blé dans lesquels un moissonneur s'incline respectueusement devant les soldats envoyés à la poursuite des fugitifs; ailleurs, une rivière formant d'innombrables replis jusqu'à l'endroit où elle se perd dans les brumes de l'horizon. La même fraîcheur d'impressions, le même culte de la nature éclatent dans la bordure, qui est absolument digne du chef-d'œuvre qu'elle entoure, et qui forme à elle seule tout un poème, avec ses innombrables oiseaux : les uns, pinsons ou chardonnerets, folâtrant au milieu des pampres et des anémones, les autres réfléchissant gravement, comme s'ils prenaient exemple sur le hibou, qui est venu s'égarer parmi eux.

Vers la fin du xv[e] siècle, époque à laquelle appartiennent ces diverses tentures, une contrée dont nous n'avons depuis longtemps que rarement eu à prononcer le nom, l'Italie, commence à intervenir dans la composition des cartons de tapisseries; elle y introduit la netteté de groupement, la noblesse de dessin, le sentiment dramatique, qui sont les traits distinctifs de son génie. Les tapisseries qu'elle a mises au jour, et dont nous nous occuperons plus loin, la *Présentation*

de la tête de Pompée à César et l'*Annonciation,* sont en elles-mêmes des ouvrages du plus haut intérêt. Mais ce qui importe davantage, c'est l'influence exercée sur la production flamande : elle est indéniable dans les tentures des règnes de Charles VIII et de Louis XII, l'*Histoire de David et de Bethsabé* (à l'Hôtel de Cluny), et surtout le *Triomphe de Béatrix* (collection de sir Richard Wallace). Au lieu d'accumuler les personnages, de les étager les uns au-dessus des autres, d'égarer l'œil par la multiplicité des figures, les Italiens s'occupent de jeter du jour dans la composition, de former des groupes, de mettre en évidence les acteurs principaux. Les progrès de la perspective, cette science simultanément perfectionnée dans les Pays-Bas par les Van Eyck et en Italie par l'École florentine, permettent en outre de donner à la composition la profondeur qui lui manquait; bientôt l'action se développera sur plusieurs plans; elle aura pour cadre soit un paysage étendu, soit de riches fonds d'architecture : c'est, en réalité, un art nouveau qui prend naissance.

Avant d'aborder l'étude de la tapisserie dans les différents centres de production, il importe de noter encore quelques observations qui s'appliquent à toutes les tentures du xv[e] siècle, quelle que soit leur origine.

Constatons tout d'abord les progrès réalisés dans l'exécution matérielle. Entre la *Présentation au Temple* (voy. p. 113) ou l'*Apocalypse,* de la cathédrale d'Angers, et les tapisseries du xv[e] siècle, il y a la différence qui sépare la bure du satin ou du velours. Les fils deviennent de plus en plus fins; la proportion de la soie

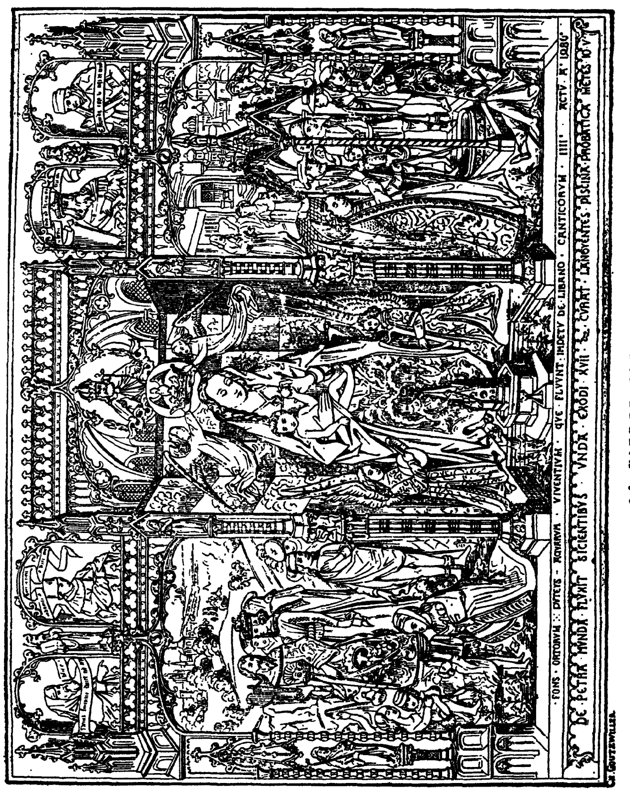
et de l'or augmente à vue d'œil ; les teinturiers inventent des nuances nombreuses ; enfin les tapissiers savent mélanger les couleurs avec une habileté qui ne sera guère surpassée.

Au xv[e] siècle, comme d'ailleurs pendant tout le moyen âge, l'exécution des cartons est réservée aux peintres (tout au plus pourrait-on citer, dans quelque couvent d'Allemagne, l'exemple d'une nonne esquissant elle-même les figures qu'elle se propose de traduire sur le métier). Tantôt le tapissier doit les faire exécuter à ses frais ; tantôt ses clients se chargent de les lui fournir. C'est ainsi que, longtemps avant Léon X, les Médicis font peindre à Florence les cartons qu'ils enverront dans les Flandres pour les y faire reproduire en tapisserie. D'ordinaire, ces modèles restent la propriété du tapissier, qui est libre de les copier aussi souvent qu'il lui plaît. (Vers 1450, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, dut dépenser la somme considérable de 300 écus d'or pour acquérir de ses tapissiers les cartons de l'*Histoire de Gédéon* ou de *la Toison d'or* que Baudouin de Bailleul avait peints pour eux [1].) Il arriva ainsi que chaque atelier de tapisserie posséda son assortiment de cartons. Selon toute vraisemblance, les tapissiers ambulants, que nous trouvons en si grand nombre au xv[e] siècle, emportaient avec eux au moins celles de ces compositions qui représentaient des sujets courants.

Ajoutons que dès cette époque on voit poindre chez les tapissiers le désir de rivaliser avec les peintres, de

1. Pinchart, *Histoire générale de la Tapisserie; tapisseries flamandes*, p. 74-75.

produire de véritables tableaux. La merveilleuse tapisserie de la collection Davillier (avec la date 1485), re-



LA VIERGE GLORIEUSE.

présentant au centre la Vierge avec l'enfant, à gauche Moïse frappant le rocher, à droite, un ange remuant

la piscine probatique, est la reproduction d'un triptyque de l'École de Bruges; le tapissier a imité jusqu'aux baguettes dorées qui encadrent la composition, jusqu'aux piliers à clochetons qui séparent le panneau central des volets. On rencontre en outre, vers la fin du xve siècle, un certain nombre de Madones ou de Saintes Familles, avec des figures généralement représentées à mi-corps, qui pour la finesse du modelé et l'harmonie des teintes n'ont rien à envier aux compositions d'un Memling. Je citerai notamment l'*Adoration des Mages*, de la collection Fulgence. Mais du moins ces tours de force constituent alors l'exception, tandis que dans la suite ils deviendront la règle.

Des documents allant de 1425 à 1430 nous ont conservé le détail des opérations par lesquelles passaient à cette époque les tapisseries de haute lisse. Il s'agit d'une suite de l'*Histoire de sainte Madeleine,* destinée à l'église du même nom, à Troyes : Frère Didier, jacobin, ayant extrait et donné par écrit l'histoire de la sainte, Jaquet, le peintre, en fait un petit patron sur papier. Puis Poinsète, la couturière, et sa chambrière assemblent de grands draps de lit pour les patrons, qui seront peints par le susdit maître Jaquet, assisté de Symon, l'enlumineur. Les tapissiers Thibaut Clément et son neveu font marché avec les marguilliers et avec frère Didier pour entreprendre le travail de haute lisse. Frère Didier revoit alors ses mémoires; le comptable n'oublie pas de noter à cette occasion le vin « beu avec ledit frère et Thibaut Clément, lesquels ont avisié ensemble en la vie de la dicte sainte ». Une fois les tapisseries livrées, Poinsète, la couturière, les double de grosse toile et

les garnit de cordes. Après ces diverses opérations, on suspend la tenture aux crampons que Bertran le serrurier a fixés aux barres de bois posées dans le chœur par Odot, huchier[1].

Étudions maintenant, conformément au programme que nous nous sommes tracé, les vicissitudes de la tapisserie dans les différentes parties de l'Europe.

Au XIVe siècle, nous avons vu Paris lutter avantageusement avec Arras; au XVe siècle, la capitale de l'Artois éclipse complètement sa rivale, en attendant qu'elle succombe à son tour devant Bruxelles. Trop de circonstances expliquent l'infériorité des ateliers parisiens pendant cette période néfaste : les progrès de l'invasion, l'appauvrissement général, qui en fut le résultat immédiat, puis, conséquence encore plus grave, cette sorte de lassitude intellectuelle qui nous empêcha, jusque dans les dernières années du siècle, de nous associer au grand mouvement de régénération provoquée par la reprise des études classiques; enfin l'éloignement de la cour, qui pendant plus d'un siècle ne fit que de rares et courtes apparitions sur les bords de la Seine.

Sans doute, diverses autres villes de l'ouest, du centre ou de l'est comptèrent, au XVe siècle, des tapissiers plus ou moins habiles : Rennes, Bourges, Troyes, Reims, etc., mais il y a loin de là à une production réglée, à un essor comparable à celui de nos provinces septentrionales,

1. Guignard, *Mémoires fournis aux peintres chargés d'exécuter les cartons d'une tapisserie destinée à la collégiale de Saint-Urbain de Troyes, représentant les légendes de saint Urbain et de sainte Cécile.* Troyes, 1851, p. 9-10.

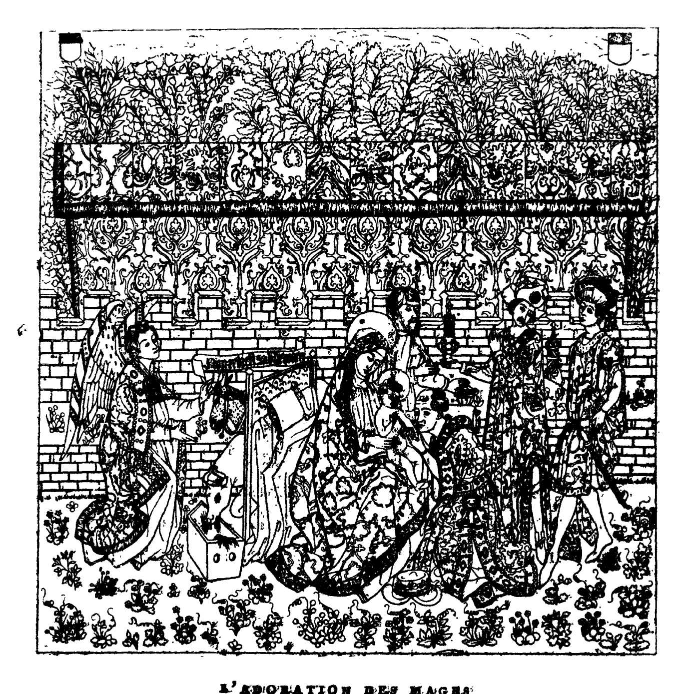
alors incorporées aux États des ducs de Bourgogne. C'est à ces dernières que l'on s'adressait de préférence toutes les fois qu'il s'agissait d'exécuter quelque suite importante : il n'est nullement prouvé, en effet, que les tapisseries du xve siècle, conservées à Reims et à Sens, que l'*Histoire d'Esther*, au château des Aygalades, et tant d'autres pièces, aient pris naissance dans la localité où elles se trouvent aujourd'hui ; les ateliers d'Arras, de Lille, de Tournai, de Bruxelles, de Bruges ou des environs sont infiniment plus autorisés à les revendiquer.

Par contre, jusqu'à preuve du contraire, il est permis d'attribuer à un atelier français, peut-être un atelier de la Marche, les énigmatiques tapisseries de Boussac, d'une distinction si haute, d'un charme si pénétrant. Cette suite précieuse, composée de six pièces à fond rouge, sur chacune desquelles se trouve une jeune dame, d'une beauté accomplie, ayant à côté d'elle une licorne, vient d'être acquise par le musée de Cluny.

Quant aux villes du midi de la France, où d'ailleurs la tapisserie ne semble, à aucune époque, avoir jeté de racines profondes, elles recevaient de temps en temps la visite de maîtres flamands qui exécutaient sur place les tentures qu'on leur commandait. De ce nombre est Avignon, où nous trouvons établi, en 1430, un tapissier de Tournai du nom de Jean Hosemant ; l'archevêque de Narbonne, camérier du pape, confia à ce maître l'exécution d'une chambre de tapisserie, qui devait être ornée de feuilles, d'arbres, de prairies, de rivières, de nuages, ainsi que de figures d'oiseaux et de quadrupèdes.

Dans la Navarre nous trouvons, en 1413, deux

haute lissiers dont la nationalité n'est pas connue : Lucian Bartholomen ou Bartolomeo et Juan Noyon; le premier de ces maîtres exécuta pour la chapelle de la



L'ADORATION DES MAGES
Tapisserie de la tente de Charles le Téméraire. (Cathédrale de Berne.)
D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

reine, au palais de Tafalla, une tenture ornée des portraits de saint Louis et de saint Nicaise[1].

1. Je dois cette communication à l'obligeance de mon regretté ami le baron Davillier.

Pendant le long effacement du pouvoir royal, ce fut aux ducs de Bourgogne qu'incomba la mission de représenter les traditions de goût et de magnificence qui avaient naguère distingué la cour de France. Leur rôle, en tant que Mécènes, s'était affirmé dès le XIVe siècle avec Philippe le Hardi (1363-1404); mais au siècle suivant seulement se développèrent les qualités comme les défauts de l'école, moitié française, moitié flamande, à laquelle ils ont donné leur nom. Si, laissant de côté Jean sans Peur (1404-1419), qui n'eut guère le loisir de s'occuper de ces entreprises pacifiques, nous nous attachons au long et glorieux règne de Philippe le Bon (1410-1467), quelle série de merveilles n'aurons-nous pas à enregistrer ! Sans doute, comme l'a dit un érudit illustre, à l'épiderme c'est étourdissant, tandis qu'en pénétrant en avant on s'étonne du peu de profondeur d'un édifice aussi élevé; le faste l'emporte sur le goût, la profusion sur la distinction[1]. Mais s'il est un art où cette interversion des rôles soit excusable, cet art n'est-il pas précisément la tapisserie ! Dès 1420, nous le savons par un inventaire fait à Dijon, le garde-meuble de Philippe regorgeait de tentures splendides, formant un ensemble alors unique au monde. On remarquait d'abord « une chambre vermeille de tapicerie de haulte lice, faicte à or, ouvrée d'aournemens de dames faisans personnages d'onneur, de noblesse, largesse, simplesse et autres, garnie de ciel fait à faucons ». Puis venait une riche chambre et tapisserie de haulte lice, de file d'Arras, appellée la chambre aux petiz enfants, garnye de

1. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne,* t. Ier, p. XLVII.



LA JUSTICE DE TRAJAN

(Cathédrale de Berne.) D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

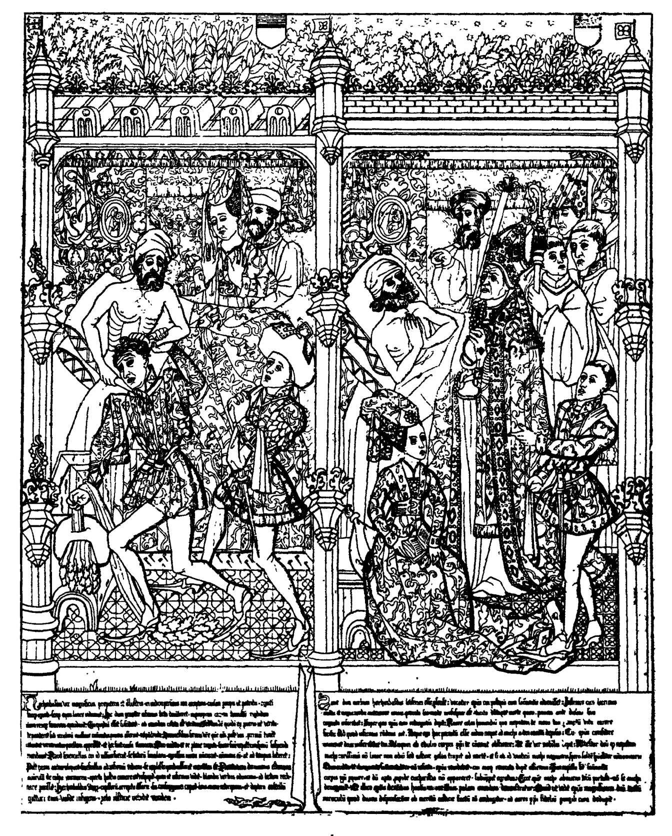
ciel, dossier et couverture de lit, tout ouvré d'or et de soye; et sont lesdiz dossiel et couverture de lit tout semez d'arbes et herbaiges et petiz enfans, et au bout d'en hault faiz de trailles de rosiers sur champ vermeil et ledit ciel est tout fait de pareille traille de rosiers à roses sur champ vermeil... »

Une autre riche chambre de « tapisserie de haulte lice, de file d'Arras, faicte à or, « portait le titre de chambre du couronnement Notre-Dame; » garnye de ciel, dossier, couverture de lit et six tappiz à tendre, dont les deux sont faiz à or et les quatre sans or, et en chacun d'iceulx a deux personnaiges de feux le duc Anthoine de Brabant et Madame sa femme et de leurs enfans, couvers d'un petit dosseret, et est tout de Brabant. »

A ces « chambres » somptueuses succèdent une soixantaine de « tapiz de sale », presque tous tissus d'or. Nous signalerons parmi eux les tapis de *Fama* (c'est-à-dire probablement le *Triomphe de la Renommée*), les *XII Pairs de France*, les *IX Preux et IX Preuses*[1], les *Sept Sages*, l'*Histoire de l'Église militante*, l'*Apocalypse*, la *Bataille de Liège*, la *Bataille de Rosebeke*, l'*Histoire de Jason*, l'*Histoire du duc Guillaume de Normandie quand il conquit l'Angleterre*, une *Chasse au Cerf*, l'*Histoire de du Guesclin*, l'*Histoire de Sémiramis de Babylone*, l'*Histoire de Godefroy de Bouillon*, le *Chastel de franchise*, les *Bergers*, etc. Les dosserets, bancquiers, carreaux et ouvrages analogues forment trente-six articles; les tapis velus dix-neuf. Enfin treize

1. Voy. la *Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des Preux et des Preuses au* xv[e] *siècle*, par M. J. Guiffrey. Paris, 1880.

tentures ornées de sujets religieux servent aux cérémo-



HISTOIRE D'HERKENBALD

(Cathédrale de Berne.)

D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

nies du culte, d'où leur nom de « tapiz de chapelle ».

Nous remarquons parmi elles, à côté de tapisseries de haute lisse « à or et de fil d'Arras », un parement d'église « tout d'or et de soye[1] ».

Malgré les troubles qui signalèrent son règne, le fils de Philippe, Charles le Téméraire (1467-1477), continua aux arts décoratifs la protection que leur avait accordée son père. Plus d'une tenture précieuse vint s'ajouter, par ses soins, aux immenses collections réunies dans ses châteaux de la Bourgogne et des Flandres. On sait que la tapisserie est même associée à l'histoire de ses revers : à Granson, à Morat, à Nancy, les vainqueurs trouvèrent sur le champ de bataille des pavillons en haute lisse, des portières, des tentures du plus grand prix[2].

Arras fut, au XVe comme au XIVe siècle, le centre où se recrutèrent plus spécialement les garde-meubles de la maison de Bourgogne. La liste des tapisseries dont Philippe le Bon et Charles le Téméraire firent l'acquisition dans cette ville est trop longue pour être reproduite ici : force nous est de renvoyer aux ouvrages spéciaux, notamment au travail d'A. Pinchart. Il suffira de dire que, de 1423 à 1467, 59 maîtres tapissiers travaillaient dans la capitale de l'Artois.

1. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 267 à 275. Cette dernière mention prouve, conjointement avec de nombreux autres témoignages, que la présence de la soie dans les tentures de cette époque n'est nullement l'indice d'une origine italienne, ainsi qu'on l'a cru trop longtemps.

2. Voy., sur les tapisseries de Charles le Téméraire à Berne, l'ouvrage de Jubinal; — *Roger van der Weyden et les Tapisseries de Berne*, par A. Pinchart; Bruxelles, 1864; *Die Burgunder Tapeten in Bern*, de M. Stantz; Berne, 1865, et la *Mosaïk zur Kunst-geschichte*, de G. Kinkel; Berlin, 1876, p. 302-362.

La prise de la ville par Louis XI, en 1477, l'expulsion de ses habitants, en 1479, portèrent à ses ateliers un coup dont ils ne se relevèrent pas. C'est bien à tort qu'on leur a fait honneur du tissage des cartons de Raphaël : à l'époque où l'auteur des *Actes des Apôtres* composait cette suite sans rivale, il y avait longtemps que la déchéance d'Arras était consommée : on y comptait peut-être encore quelques tapissiers, mais certainement plus une école de tapisserie digne de ce nom[1].

On ne possède que peu de données sur l'histoire de la tapisserie à Bruxelles pendant le xv[e] siècle. Nous savons seulement que vers 1448 la corporation des tisserands de tapis fut réorganisée et prit le nom de « Legwerckers Ambacht » (métier des tapissiers). Voici les dispositions générales de ses statuts : Pour être reçu maître, il faut être bourgeois de Bruxelles et avoir appris le métier. Chaque maître ne peut avoir plus d'un apprenti, non compris ses enfants; ceux-ci sont assujettis, comme les autres apprentis, à un stage de trois ans, mais ils ne sont tenus que de travailler trois jours par semaine. L'étranger peut travailler comme maître à Bruxelles, s'il prouve qu'il a appris le métier pendant trois ans dans une autre ville et s'il paye les redevances fixées. Les mesures les plus rigoureuses sont prises pour assurer la bonne exécution des marchandises. Nulle tapisserie ne peut être mise en vente si elle n'a été examinée, approuvée, scellée. Une disposition postérieure

1. Voy. Guesnon, *Décadence de la Tapisserie à Arras depuis la seconde moitié du* xv[e] *siècle*. Lille, 1884.

règle les rapports des tapissiers avec les peintres. Les tapissiers sont autorisés à dessiner, l'un pour l'autre, des étoffes, des arbres, des animaux, des barques, de l'herbe, etc. pour leurs verdures, c'est-à-dire pour les tapisseries représentant des paysages; ils ont en outre le droit de compléter ou de corriger eux-mêmes leurs cartons au charbon, à la craie, à la plume. Pour tout autre genre de travail ils sont forcés, sous peine d'amende, de s'adresser à des peintres de profession[1].

La plus ancienne mention d'achats de tapisseries faits à Bruxelles par la maison de Bourgogne date de 1466 : à ce moment, Philippe le Bon y acquit une suite de l'*Histoire d'Annibal,* en six pièces, et une suite de huit verdures[2]. Cependant il est certain que dès lors les ateliers bruxellois rivalisaient avec ceux d'Arras, en attendant qu'ils les remplaçassent.

Les ateliers de Tournai, qui, nous l'avons vu, remontaient au XIV[e] siècle, prirent également un grand développement vers le milieu du siècle suivant. C'est aux haute lissiers de cette ville que Philippe le Bon confia, de 1449 à 1453, l'exécution de la célèbre *Histoire de Gédéon* ou *Histoire de la Toison d'or,* en huit pièces, du prix de 8,960 écus. Cette suite, tissue de soie, d'argent et d'or de Venise, reproduisait les cartons de Baudouin de Bailleul, cartons que le duc racheta pour la somme de 300 écus; elle existait encore en 1794, époque à laquelle on en perd la trace. Une tenture de

1. Wauters, *les Tapisseries bruxelloises,* pages 31 et suivantes.

2. *Ibid.,* p. 50.

la *Destruction de Troie*, une autre de l'*Histoire d'Alexandre* sortirent des mêmes ateliers[1].

Par l'importance de la production, par la distinction du goût, Bruges luttait avantageusement avec les villes que nous venons de passer en revue. Les ducs de Bourgogne y firent de nombreuses acquisitions (deux chambres de tapisserie, achetées par Philippe le Bon en 1440; l'*Histoire du Sacrement*, achetée vers la même époque). Les étrangers même, notamment les Médicis, y commandèrent des suites importantes. Nul doute que la supériorité de son école de peinture n'ait considérablement contribué à la vogue des ateliers de Bruges, vogue qui d'ailleurs ne survécut pas au xv[e] siècle.

Citons enfin les ateliers d'Ypres, de Middelbourg, d'Alost[2], de Lille, de Valenciennes et de Douai, qui tous, pendant le xv[e] siècle, développèrent une certaine activité.

Décrire, voire simplement classer les tentures franco-flamandes du xv[e] siècle, serait un travail propre à effrayer le travailleur le plus opiniâtre, tant est grande la masse des productions de cette époque parvenues jusqu'à nous. L'histoire de la tapisserie n'est même pas assez avancée pour que nous puissions déterminer les caractères distinctifs de chaque grand centre et montrer en quoi la fabrication de Bruxelles s'éloignait de celle d'Arras, en quoi Lille l'emportait sur Bruges, Bruges sur Tournai, Tournai sur Valenciennes, Mid-

1. Pinchart, *Tapisseries flamandes*, p. 75.

2. D. van de Casteele, *Documents concernant la corporation des tapissiers... à Alost.* Bruges, 1873, p. 6-10.

delbourg ou Audenarde. A plus forte raison devons-nous renoncer à rechercher les tendances des différents coryphées de la tapisserie dans les États du roi de France ou ceux du duc de Bourgogne. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est que vers la fin du siècle, ou plus exactement pendant les règnes de Charles VIII et de Louis XII (1483-1515), la tapisserie était parvenue à un degré de perfection qui n'a point été dépassé depuis; si l'on examine la *Messe de saint Grégoire* (Musée germanique de Nuremberg), le *Triomphe* et le *Mariage de Béatrix* (collection de sir Richard Wallace), les différentes compositions religieuses de la collection Spitzer, on acquiert la conviction qu'il est impossible de porter plus loin l'habileté technique. Au point de vue de la précision du dessin, de l'éclat et de l'harmonie du coloris, qui est toujours clair, de manière à ce qu'aucun détail ne puisse être sacrifié, les haute lissiers n'ont plus absolument rien à apprendre de leurs successeurs. Si les plans y étaient un peu plus nettement accusés, je n'hésiterais pas à placer la plus belle de ces pièces, le *Mariage de Béatrix*, à côté du *Mariage de Louis XIV*, l'un des chefs-d'œuvre de Le Brun : les principes de composition sont les mêmes : au centre, devant l'autel, les trois figures principales, le prêtre, le chevalier au cygne (Oriens ou Euriant) et Béatrix; autour d'eux, les seigneurs et les dames de la cour, tous fortement individualisés; la richesse des costumes et l'heureuse distribution des figures ajoutent encore un charme à ce beau tableau de cérémonie. Si les tapissiers de cette époque ne se sont pas essayés dans un plus grand nombre de combinaisons pittoresques, la faute en est uni-

quement aux peintres contemporains, qui dans leurs cartons se sont attachés à reproduire constamment la



LA CONDAMNATION DE SOUPER ET DE BANQUET
(Musée de Nancy.)
D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

même gamme. Mais confiez-leur des cartons conçus dans des données différentes, les *Actes des Apôtres* d'un Raphaël, le *Triomphe de Scipion,* d'un Jules Ro-

main, ils les interpréteront avec une sûreté qui n'a cessé de faire l'admiration des juges les plus sévères.

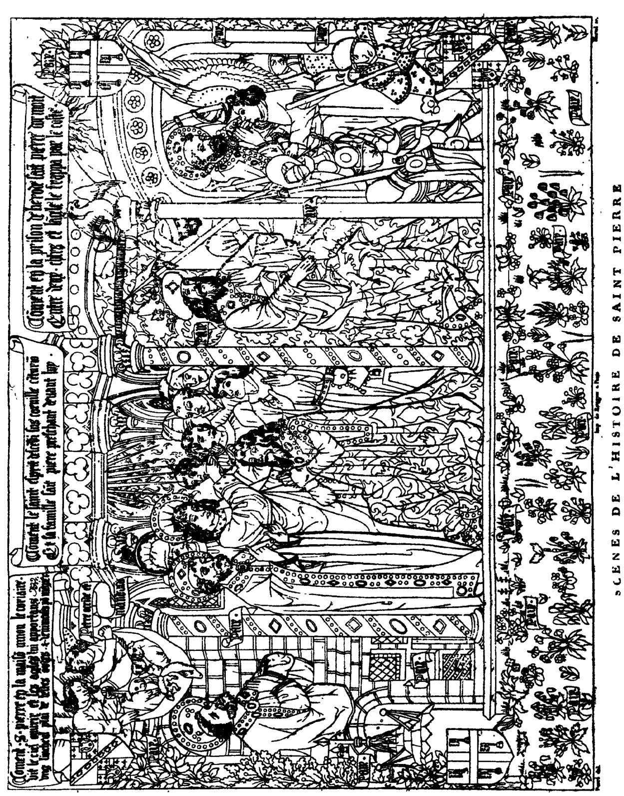
La composition des cartons, tel est en effet — on ne saurait se lasser de le répéter — le facteur qui prime tous les autres dans le développement de la tapisserie Les conditions politiques ou financières dans lesquelles se trouvait telle ou telle cité, les efforts des maîtres préposés à ses ateliers, ont pu influer sur la situation matérielle de cet art; seules, les écoles de peinture, chargées de lui fournir des modèles, ont été en mesure de lui imprimer la direction qui a fait sa force ou sa faiblesse, de déterminer ses succès ou ses échecs.

Pour apprécier comme ils méritent de l'être les progrès réalisés au xv[e] siècle par les peintres flamands et par leurs interprètes les tapissiers, il faut comparer la *Légende de Saint Piat* (cathédrale de Tournai), exécutée à Arras, en 1402[1], aux tentures déjà si souvent citées de l'*Histoire de Béatrix* et de l'*Histoire de David et de Bethsabé* : le parallèle est écrasant; dans l'œuvre de 1402, la laideur des types n'est égalée que par la barbarie de la composition. La révolution provoquée par les rénovateurs ou plutôt les créateurs de la peinture flamande, les Van Eyck, eut naturellement son contrecoup dans la tapisserie; toutefois l'action des deux frères fut indirecte, non immédiate : nous ne pouvons guère citer qu'une seule reproduction d'un de leurs ouvrages : les figures d'Adam et d'Ève dans la *Vie de la Vierge*, de Madrid[2]. Il était réservé à leur disciple Ro-

1. *Tapisseries du xv[e] siècle conservées à la cathédrale de Tournay*. Tournay, 1883, avec planches. Voy. aussi les *Tapisseries flamandes* d'A. Pinchart.

2. *L'Art*, n[o] du 26 novembre 1876.

ger van der Weyden, d'exercer à cet égard l'influence la plus profonde. Ses compositions de l'hôtel de ville



SCENES DE L'HISTOIRE DE SAINT PIERRE
(Cathédrale de Beauvais.) D'après les *Tentures historiées* de M. Jubinal.

de Bruxelles, la *Légende de Trajan*, et l'*Histoire d'Herkenbald* (exécutées avant 1441), ont été presque

textuellement copiées dans les fameuses tapisseries de Berne. *L'Histoire de Jules César*, de la même collection, et l'*Histoire du Christ*, du musée de Madrid, se rattachent également à la manière de ce grand artiste[1]. Aux compositions moitié dramatiques moitié épiques de Roger vinrent s'ajouter dans la suite les compositions essentiellement lyriques de Memling et de son école.

Nous avons essayé de montrer, au début de ce chapitre, quelles étaient les qualités maîtresses des écoles flamandes du xv[e] siècle, quels étaient leurs défauts; d'une part, cet amour ardent de la nature qui nous a valu tant d'idylles exquises, dont les madones dans la prairie sont la plus parfaite expression; de l'autre, cette impuissance — le mot n'est pas exagéré — en face des grandes compositions historiques : il faudra, pour qu'elles triomphent de cette difficulté, que l'Italie vienne leur enseigner, avec les lois du groupement, l'art de forcer ou de modérer les sentiments qui dominent leurs acteurs, cet art de la composition dramatique qui manque absolument dans les grandes suites du temps,—à moins toutefois que l'on ne considère le beau désordre qui y règne comme un effet de l'art.

Le tableau de l'influence que les tapissiers franco-flamands ont exercée pendant le xv[e] siècle ne serait pas complet, si l'on ne tenait compte également des établis-

1. Wauters, p. 54-64 :

L'*Apocalypse* de Madrid, qu'on a tenté, dans les derniers temps, de restituer à Roger, est un ouvrage du xvi[e] siècle, pour lequel on s'est servi des gravures de Dürer. Voy. *Les Tapisseries de Liège à Madrid. — Notes sur l'Apocalypse d'Albert Dürer ou de Roger van der Weyden.* Liège, 1876.

sements qu'ils ont fondés à l'étranger. A diverses re-



PRIAM AU MILIEU DE SA COUR.
(Palais de Justice d'Issoire.)
D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

prises nous assistons à une véritable émigration, causée soit par des événements politiques, soit par des complications de l'ordre économique.

L'Italie surtout avait le privilège d'attirer les émigrants. De 1420 à 1500, des essaims de tapissiers originaires d'Arras, de Lille, de Bruges, de Tournai, de Bruxelles, s'abattent sur les États du marquis de Mantoue, du duc de Ferrare, du duc d'Urbin, sur la Vénétie, la Toscane, l'Ombrie. A Rome, on trouve même un Parisien.

Le bagage des nouveaux venus était d'ordinaire passablement léger : l'établissement d'un métier de haute lisse n'exige pas un outillage fort compliqué. L'Italie leur offrait en outre en abondance les matières textiles premières; tout au plus apportaient-ils avec eux quelques cartons. Les commandes affluaient-elles, ils faisaient appel à la coopération de leurs femmes; nous avons relevé en effet, pour l'époque qui nous occupe, un certain nombre de « tapissières ». Les prétentions des émigrés étaient d'ordinaire fort modestes : ils se contentaient d'un léger subside, « una provisioncella », donné par les princes ou les municipalités. Partout où ils se présentaient, ils s'offraient à la fois à travailler sur commande et à former des élèves. Leur tâche remplie, le filon épuisé, ils allaient chercher fortune ailleurs; quelques privilégiés, comme Rinaldo Boteram, retournaient même de temps en temps dans leur patrie, Bruxelles, pour y faire des achats ou y embaucher des compagnons.

L'Italie, qui jusqu'à ce moment n'avait eu qu'une part fort indirecte au développement de la tapisserie, intervient désormais comme facteur essentiel. Non contents de favoriser l'établissement dans leur pays de tapissiers flamands et de lutter, avec des ateliers

indigènes, contre le monopole que se sont assuré les Pays-Bas, non contents de produire des tentures qui n'ont plus rien à envier pour la richesse de la matière première, pour la science, la finesse de l'exécution, aux chefs-d'œuvre d'Arras et de Bruxelles, les Italiens envoient de ce côté-ci des monts des cartons que les tapissiers français ou flamands sont chargés de traduire sur le métier et qui préparent les voies à la Renaissance. Nous savons que dès le milieu du xv[e] siècle les cartons envoyés à Bruges par les Médicis obtinrent un tel succès que le tapissier dut en exécuter plusieurs répliques.

On ne s'étonnera pas de cette marque de faveur, quand on saura que les auteurs de ces cartons s'appelaient Cosimo Tura ou Mantegna, et que le grand Léonard de Vinci lui-même composa un modèle de portière, le *Péché originel*.

On connaît aujourd'hui une dizaine d'ateliers de haute lisse établis en Italie pendant le xv[e] siècle. Je me hâte d'ajouter que bon nombre de ces ateliers n'eurent qu'une existence éphémère et qu'ils ne se composaient bien souvent que d'un seul métier. On trouvera dans mon *Histoire de la Tapisserie italienne* l'histoire complète de ces divers établissements : ici je dois me borner à une légère esquisse.

Le plus ancien atelier italien jusqu'ici connu est celui de Mantoue[1]. Dès 1419, un tapissier français,

1. L'histoire de cet atelier a été écrite par M. le chan. W. Braghirolli: *Sulle manifatture di arazzi in Mantova;* Mantoue, 1879, in-8°.

Johannes Thomæ, de Francia, y travaillait pour les Gonzague, au service desquels il resta jusque vers 1442. Il fut suivi de près par Nicolas de France, puis par Guidone et Adamante, également Français. Le peintre Giovanni dei Corradi, de Crémone, était chargé de leur fournir les cartons.

Vers le milieu du xvᵉ siècle, grâce à l'influence de la marquise Barbe de Brandebourg, la fabrication des tapisseries prit le plus brillant essor à Mantoue. Un artiste considérable, Rinaldo Boteram, de Bruxelles, dirigeait la pléiade d'habiles haute lissiers réunie dans l'atelier des Gonzague. Quant au peintre chargé de composer les cartons, il portait le glorieux nom d'Andrea Mantegna. Il est bien regrettable que nous manquions de détails sur les suites exécutées d'après les dessins du fondateur de l'École de Mantoue. Tout ce que nous savons, c'est qu'au début du xviᵉ siècle les tapisseries du marquis de Mantoue, exécutées d'après Mantegna, jouissaient de la plus haute réputation.

Dans le dernier tiers du xvᵉ siècle, l'atelier de Mantoue commença à languir, sans que la fabrication des tapisseries fût toutefois entièrement interrompue ; il n'y aurait qu'un médiocre intérêt à étudier l'histoire de sa longue agonie.

Les ateliers de Venise sont presque aussi anciens que celui de Mantoue; dès 1421, nous trouvons à leur tête Jehan de Bruges et Valentin d'Arras. Mais ils n'offrent ni l'importance ni l'esprit de suite propres à l'établissement créé par les Gonzague ; on les voit naître et disparaître avec une égale facilité, selon les conve-



L'ANNONCIATION

Tapisserie italienne du xve siècle (Collection de M. Spitzer.)

nances ou les besoins des artistes qui les dirigent. Il est probable que c'est d'eux que sont sortis les nombreux dosserets, espalliers ou devants d'autel conservés dans les églises vénitiennes et ornés des figures des patrons de ces églises; nous savons notamment qu'en 1450 le peintre Alvise exécuta pour sa ville natale les cartons d'une *Histoire de Saint Théodore*.

Ferrare, qui s'était laissé distancer par Mantoue et par Venise (la plus ancienne mention d'un tapissier établi dans cette ville est de 1436), ne tarda pas à regagner le temps perdu. Le Flamand Giacomo d'Angelo, qui au début n'était chargé que de la rentraiture des tapisseries du marquis Nicolas III d'Este, se vit adjoindre en 1441 un de ses compatriotes, Pietro di Andrea. Puis, sous le marquis Lionel, vint le tour de Liévin de Bruges (Livino di Giglio), de Renaud ou Rinaldo di Gualtieri Boteram, et enfin d'un certain Bernardino. Le successeur de Lionel, Borso d'Este (1450-1471), développa encore davantage l'atelier, on serait tenté de dire la manufacture, créé par sa famille. Tout en achetant ou en commandant des tapisseries au dehors, notamment dans les Flandres, il occupa une pléiade de tapissiers, soit italiens, soit franco-flamands. Telle était l'importance qu'il attachait à leurs travaux qu'il chargea les meilleurs peintres de sa cour, Cosimo Tura, Gerardo de Vicence, Ugolino, de leur fournir des cartons. Couvertures de mulets ou tentures destinées à la décoration d'un bucentaure, dosserets, portières, garnitures de lits, représentations sacrées (*Salomon trônant au milieu de sa cour, Histoire d'Achab*), et représentations profanes (*Une Fête antique*, etc.), il n'y eut aucune des faces de

la tapisserie qu'il ne se plût à mettre en lumière. Son successeur Hercule I[er] (1471-1505) ne montra pas moins d'ardeur, mais les guerres qui désolèrent l'Italie, à la fin du xv[e] et au commencement du xvi[e] siècle, portèrent un coup mortel à la manufacture de Ferrare, ainsi d'ailleurs qu'à tous les autres ateliers de la Péninsule : vers 1490, on ne comptait plus qu'un seul tapissier à la cour des d'Este, et encore se proposait-il de s'expatrier, lorsque la cité, instruite de sa résolution, lui offrit un subside pour le retenir[1].

L'intérêt témoigné à la tapisserie par la République de Sienne mérite une mention toute spéciale. En 1438, Rinaldo di Gualtieri Boteram, qui devait jouer un rôle si considérable à la cour des d'Este et des Gonzague, sollicita du Magistrat un léger subside, moyennant lequel il offrît d'instruire dans sa profession deux élèves ou plus. L'accueil fait à sa requête l'encouragea, deux ans plus tard, à solliciter le renouvellement du contrat conclu avec la République. Les motifs qu'il fait valoir sont des plus caractéristiques : il a déjà exécuté plusieurs tentures, ainsi que des garnitures de meubles; en ce moment même il travaille à une pièce fort belle. Tous ses ouvrages portent, dans le haut, une marque destinée à en faire connaître la provenance et à montrer que la cité de Sienne est en possession d'un si « bello et honorato mistero ». Le Magistrat, séduit, accorda, pour une période de six ans, une indemnité annuelle de vingt florins d'or, à condition que l'artiste occuperait

1. On doit au marquis G. Campori une excellente monographie de la manufacture ferraraise : *L'Arazzeria estense*. Modène, 1876.

d'une manière continue au moins deux citoyens et qu'il enseignerait en outre gratuitement ses secrets à tous les élèves qui se présenteraient.

Renaud renonça-t-il à profiter de ces avantages, ou bien le Magistrat jugea-t-il à propos de lui donner un concurrent? toujours est-il que, dès 1442, Sienne agréait les offres de services d'un maître arrageois, qualifié de « egregius vir et famosus magister », Jacquet, fils de Benoît, Giacchetto di Benedetto. Le nouveau venu s'engageait, moyennant une indemnité annuelle de quarante-cinq florins, à installer et à faire fonctionner deux grands métiers, et, en outre, à enseigner gratuitement l'art du tissage, ainsi que celui de la teinture.

Pendant dix ans, Jacquet d'Arras, sans renoncer à travailler pour le dehors (il exécuta pour le pape Nicolas V, en 1451, une tenture de l'*Histoire de saint Pierre*), accumula dans le palais public de Sienne des « bancquiers », des « espalliers », des couvertures de lit, dont quelques spécimens subsistaient encore au commencement de ce siècle; bon nombre d'entre eux étaient ornés des armoiries de la cité.

En 1456, le maître artésien disparaît, et avec lui semble prendre fin l'industrie qui, pendant plusieurs lustres, avait jeté un si vif éclat à Sienne.

Les ateliers de Rome et de Florence n'eurent, au xve siècle, qu'une existence éphémère, sans que les gouvernements de ces deux cités semblent avoir fait des efforts pour propager l'industrie de la haute lisse. L'atelier de la Ville éternelle fut fondé par le pape Nicolas V, vers 1455; il eut pour directeur le Parisien Renaud de Maincourt, et mit au jour une suite que les contempo-

rains citent comme une merveille, l'*Histoire de la Création*. Le successeur de Nicolas V, Calixte III, s'empressa de congédier les tapissiers, une fois cet ouvrage achevé.

A Florence, le gouvernement commanda à Liévin de Bruges, pour la décoration de son palais, une suite importante, 1,300 coudées carrées, dont les cartons semblent avoir été peints par Neri de Bicci et Victor Ghiberti, le fils du sculpteur; mais, dès 1457, Liévin quitta les bords de l'Arno pour s'établir à Ferrare. Un peu plus tard, entre 1476 et 1480, l'œuvre du dôme fit exécuter des « espalliers » par Giovanni di Allemagna, à raison de six livres par brasse.

L'atelier de Pérouse fut fondé en 1463 par des Lillois, Jacques ou Jacquemin Birgières, son fils Nicolas, leurs épouses Jeanne et Michelette. Ces artistes avaient une double mission : décorer la chapelle des Prieurs, former des élèves; ils passèrent plusieurs années dans la capitale de l'Ombrie, où on les trouve encore en 1466.

L'atelier de Bologne eut pour fondateur Pietro Sette e Mezzo de Brescia (1460).

La seigneurie de Correggio, patrie de l'illustre peintre de ce nom, vit également se dresser des métiers de haute lisse dans la seconde moitié du xv[e] siècle. Le Flamand Rinaldo Duro y travailla sans relâche depuis 1466 jusque dans les premières années du xvi[e] siècle; on trouve à côté de lui plusieurs autres maîtres, soit flamands, soit italiens. Douze tentures, aujourd'hui exposées à l'hôtel de ville de Correggio, passent pour un produit de la fabrication locale du xv[e] siècle; elles représentent des scènes champêtres et des chasses.

On trouve un métier de haute lisse jusque dans la ville de Todi, où travaillait, en 1468, une « maestra di panni de razza » (maîtresse en tentures d'Arras), du nom de Giovanna Francesa, Jeanne de France.

La petite ville d'Urbin, sur laquelle les entreprises du duc Frédéric jetaient dès lors un si grand lustre,



BORDURE DE LA PRÉSENTATION DE LA TÊTE DE POMPÉE A CÉSAR

en attendant que les créations de Bramante et de Raphaël lui assurassent une gloire impérissable, donna asile, dans le dernier tiers du xve siècle, à un atelier important. Le lecteur nous saura gré de lui communiquer sur cet établissement quelques informations qui ont du moins le mérite d'être inédites. Les tapissiers attachés à la cour de Frédéric étaient au nombre de cinq : maître Francesco, de Ferrare, le Flamand Nichetto, avec un compagnon, enfin Ruggiero et Lorenzo. Le principal ouvrage sorti de leurs mains représentait l'*Histoire de Troie;* les contemporains célèbrent la beauté de cette suite, qui ne coûta pas moins de dix

mille ducats, environ un demi-million de francs, et qui, jusqu'au XVII[e] siècle, forma un des principaux ornements du palais d'Urbin.

A Milan enfin des tapissiers français ou flamands ne cessèrent de travailler pour les Sforza pendant toute la seconde moitié du XV[e] siècle[1].



)RDURE DE LA PRÉSENTATION DE LA TÊTE DE POMPÉE A CÉSAR.

Quelque considérable que la production des tapisseries ait été au XV[e] siècle de l'autre côté des Alpes, il n'existe plus que peu de tentures italiennes appartenant à cette époque. L'une d'elles, la *Présentation de la tête de Pompée à César*, appartenant aujourd'hui à l'antiquaire Bauer, de Florence, se distingue par l'harmonie du coloris, par la beauté des figures, qui rappellent les types les plus parfaits de l'École milanaise, et surtout par sa superbe bordure en camaïeu, la plus ancienne des bordures historiées parvenues jusqu'à nous.

1. Voy. mes *Archives des arts*, p. 45 et suiv.

On remarquera que les Italiens de cette époque, d'accord sur ce point avec les Flamands, se plaisent à prodiguer des motifs sans lien avec le sujet principal, mais qui, en charmant la vue, remplissent la première mission de l'art décoratif. De ce nombre sont les oiseaux, les quadrupèdes, les fleurs qui, dans un si grand nombre de tentures, occupent le premier plan et comme la place d'honneur. Dans la *Présentation de la tête de Pompée*, c'est un paon; le même volatile se retrouve dans l'*Annonciation*, de la collection Spitzer, et dans la *Descente du Saint-Esprit*, de l'église Santa-Maria della Salute, à Venise; ailleurs, dans la *Pêche miraculeuse* de Raphaël et dans la *Barque de Vénus* (collection du baron de Worms), ce sont des grues gigantesques, etc., etc. Cette saine tradition se maintint longtemps : au XVIIe siècle encore, dans les *Résidences royales*, tissées aux Gobelins, on rencontre de ces motifs si éminemment décoratifs : ici des oiseaux, là un chat, ailleurs des vases de fleurs.

A côté de l'Italie, il faut citer l'Espagne, tributaire comme elle des ateliers flamands. Les résidences royales regorgeaient de ces précieux tissus, qui aujourd'hui encore, à Madrid ou à l'Escurial, se chiffrent par centaines. Parmi les présents que le roi de Castille envoya à Tamerlan († 1405), on remarquait des tapisseries «dont les portraits étaient faits avec tant de délicatesse, «dit un chroniqueur persan, que si on voulait leur com«parer les ouvrages merveilleux autrefois exécutés par le «peintre Mani sur la toile d'Artène, Mani serait couvert de honte et ses ouvrages paraîtraient difformes.

A la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, les Espagnols tentèrent de fonder dans leur patrie quelques ateliers de haute lisse. A Barcelone, en 1391 et en 1433, plusieurs tapissiers (maestros de tapices) firent partie du grand Conseil. Mais ces tentatives ne semblent pas avoir eu de résultats durables. Il était plus commode de recourir aux manufactures flamandes, si merveilleusement organisées. Peut-être même ce système était-il plus économique. Ne voyons-nous pas aujourd'hui jusqu'à l'extrême Orient tirer, pour raison d'économie, des fabriques de Manchester et de Birmingham les tissus courants dont il a besoin?

Les Anglais du XVe siècle, plus positifs encore que les Espagnols, n'essayèrent même pas d'engager avec les Flandres une lutte qui eût été trop inégale. Ils payèrent de bon cœur à leurs voisins le tribut que ceux-ci s'étaient habitués à prélever sur la majeure partie de l'Europe. Nous n'avons pas réussi à découvrir pour cette époque la trace d'une fabrication indigène.

L'influence flamande se fait sentir à ce moment jusqu'en Hongrie. Un voyageur français qui visita Bude en 1432-1433, Bertrandon de la Brocquière, nous a laissé à ce sujet le curieux témoignage que voici: « Et est cette ville gouvernée par Allemans en tous estas, tant au fait de la justice et de la marchandise que aussy aux faiz des mestiers, comme cousturiers, charpentiers, maçons et orfèvres, ainsi qu'il me fut dit par ung marchant d'Arras, que je trouvay là, nommé Clays

Davion, lequel l'empereur Sigemond avoit mené avecques plusieurs autres gens de mestier du royaulme de France, et est le dit Clays ouvrier de haulte lice. Il y a en ceste ville beaucoup de juifs qui parlent très bon françois, et en y a de ceulx qui furent chaciés hors du royaulme de France[1] ».

Seule peut-être au xve siècle, l'Allemagne échappa à l'action des Flandres. Mais il n'y a point lieu, nous allons le démontrer, de l'en féliciter. Nos voisins d'outre-Rhin, qui comptaient à ce moment, dans le domaine de la peinture, des maîtres de la valeur de Stephan Lochner, de Martin Schongauer, de Zeitblom, de Schaffner, de Holbein le Vieux, de Burgmair, de Wolgemut, et qui portèrent également à un haut degré de perfection plusieurs branches des arts décoratifs, ne possédaient pas un seul atelier de haute lisse, j'entends un atelier comparable à ceux d'Arras ou de Bruxelles, un atelier digne de ce nom. C'était dans les couvents, parfois aussi dans les châteaux, que s'exécutaient les tentures, d'ordinaire de petites dimensions, dont regorgent aujourd'hui les musées de Munich et de Nuremberg. La place nous manque pour passer en revue ces productions, qui ne se distinguent ni par la force de l'invention, ni par la richesse de la matière première, ni par le fini du travail[2]. Nous nous bornerons à re-

1. Bibliothèque nationale. Manuscrits. Fonds français, n° 5593, folio 240 v°.

2. Voy. l'*Histoire générale de la Tapisserie. Histoire de la Tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne*, etc. Paris, Dalloz ; 1878-1884, 2e partie, p. 7 et suiv.



L'ADORATION DES MAGES

Tapisserie allemande de la fin du XVe siècle. (Musée national de Munich

produire ici une *Adoration des Mages*, exécutée, d'après les cartons de Wolgemut, dans un couvent de Bamberg ou des environs, et dans laquelle la « tapis-



UN ATELIER DE TISSAGE AU XV[e] SIÈCLE.
Fac similé d'uue miniature du musée de Prague.
(Collection du musée d'art et d'industrie de Lyon.)

sière, » une nonne de ce couvent, s'est représentée assise devant son métier.

A Bâle, trois ateliers fonctionnaient en 1453.

CHAPITRE X

LE XVIe SIÈCLE
SUPRÉMATIE DE LA FABRICATION BRUXELLOISE
INFLUENCE DE L'ITALIE
SUR LA COMPOSITION DES CARTONS
LES ACTES DES APÔTRES DE RAPHAEL

Le XVIe siècle consacra, en y apportant toutefois quelques tempéraments, le rôle que le moyen âge avait assigné à la tapisserie. Dans les fêtes qui se célèbrent sur la place publique, aussi bien que dans les décorations intérieures, la tapisserie continue à tenir le premier rang; il serait difficile de citer quelque solennité marquante à laquelle elle n'ait pas été associée. La cour de France, par laquelle nous commencerons cette revue, ne néglige aucune occasion d'exposer les merveilles réunies dans son garde-meuble : au Camp du Drap d'Or, les *Victoires de Scipion l'Africain* éclipsent encore les autres chefs-d'œuvre de l'art textile qui ont fait donner son nom à cette entrevue célèbre. A l'entrevue de Bayonne, les tapisseries étalées par François Ier ne provoquent pas moins d'admiration. « Ce roy, dit Brantôme, fut aussy fort somptueux en meubles : les deux belles tapisseries

qu'on voit encore en font foy. L'une, du *Triomphe de Scipion,* qu'on a veu tendre souvent aux grandes salles, le jour des grandes festes et assemblées, qui cousta 22,000 escus de ce temps-là, qui estoit beaucoup. Aujourd'huy on ne l'auroit pas pour 50,000, comme j'ay ouy dire, car elle est toute relevée d'or et de soye, et la mieux historiée, et les personnages mieux faicts qu'on eust sceu voir. A l'entreveue de Bayonne, les seigneurs et dames d'Espaigne l'admiroient fort, et n'en avoient veu de telles à leur roy. Aussy, estoit-ce un chef-d'œuvre de Flandres, présenté au roy plustot par le maistre qu'à l'empereur, ayant ouy parler de la libéralité, curiosité et magnificence de ce grand roy, et qu'il en tireroit bien davantage de lui que de l'empereur, son souverain. Quant à moy, je puis dire que c'est la plus belle tapisserie que j'aye jamais veue[1]... »

La cour impériale ne montre guère moins de magnificence : nous savons notamment qu'en 1558, lors du couronnement de Ferdinand, à Aix-la-Chapelle, l'estrade disparaissait sous les tapis et les tentures tissus d'or et d'argent.

L'Italie de la Renaissance, si avide de mouvement, de couleur, d'éclat, met la tapisserie sur le même rang que la peinture; c'est à elle que Léon X demande de compléter la décoration de la chapelle Sixtine et celle des salles du Consistoire; les doges de Venise, la décoration du palais ducal. Les Médicis de Florence, les d'Este, les Gonzague, recherchent ces précieux tissus avec une ardeur au moins égale; c'est par centaines que

1. *Vies des grands Capitaines,* éd. du *Panthéon littéraire,* t. Ier, p. 255.

se comptent les tentures exposées dans leurs palais ou leurs villas; et cependant ils réussissent à peine à distancer les municipalités ou les chapitres des églises dans cette poursuite souvent vertigineuse. On put voir, en 1571, lors de l'entrée triomphale à Rome de Marc-Antoine Colonna, l'un des vainqueurs de Lépante, avec quel goût les Italiens savaient tirer parti de ces productions si éminemment décoratives : au sommet du Capitole, témoin de tant de pompes, la façade de l'église d'Ara-Cœli resplendissait de verdures, qui ajoutaient encore à l'éclat des mosaïques incrustées dans la partie supérieure; dans la nef, au-dessous de guirlandes de fleurs naturelles, alternant avec les armoiries des membres du Sacré Collège, s'étendait la magnifique suite de l'*Histoire de Scipion,* d'après Jules Romain. Ajoutez l'éclat de ces milliers de costumes plus riches les uns que les autres, les trophées de victoire exposés en tous lieux, proues de navires ou étendards, les cierges allumés sur les autels, et vous comprendrez l'enthousiasme provoqué par ce spectacle féerique.

Si nous nous attachons au choix des sujets, nous voyons que de ce côté aussi la tapisserie tient par des liens multiples à la vie nationale, aux préoccupations religieuses, politiques, intellectuelles de l'époque. Sans renoncer à puiser dans les Écritures ou dans le Martyrologe[1], on remet dans leurs droits la mythologie et

1. Flandres: la *Descente de croix,* au musée de la Porte de Hall, à Bruxelles; la *Reine de Saba devant Salomon,* musée de Lille; le *Baptême du Christ,* l'*Histoire de la statue de Notre-Dame de Sablon,* chez M. Spitzer; le *Jardin des Oliviers,* le *Portement de croix,* la *Crucifixion,* la *Mise au tombeau,* la *Création,* l'*Apparition du Christ à saint Thomas,* collection d'Albe; l'*Histoire de*

l'histoire antique ; les représentations tirées de ce double cycle relèguent à l'arrière-plan les souvenirs du moyen âge et les romans de chevalerie : on trouvera plus loin l'énumération des nombreuses tentures dans lesquelles l'esprit nouveau s'est fait jour. L'allégorie continue à fleurir[1], mais en revêtant de plus en plus la forme antique. Les aspirations scientifiques du siècle trouvent leur expression, d'une part dans les *Sphères*, de Madrid, de l'autre dans le fameux *Plan de Paris*[2], dans les plans

Moïse, au Musée de Chartres et dans la collection de M. Cuau ; la *Passion*, l'*Histoire de la Vierge*, l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*, l'*Histoire de saint Paul*, l'*Apocalypse*, à Madrid ; la *Tentation de saint Antoine*, d'après Jérôme Bosch (voy. *Report by senor Juan F. Riano on a collection of photographs from tapestries of the royal palace of Madrid*. Londres, 1875, p. 5).

France : l'*Histoire de la Vierge*, à la cathédrale de Reims, l'*Histoire de saint Remy*, église Saint-Remy à Reims ; les *Instruments de la Passion*, à la cathédrale d'Angers ; l'*Histoire du Christ*, à Saint-Merri, détruite ; l'*Histoire du Christ*, avec des *Scènes de l'Ancien Testament*, à la Chaise-Dieu.

Italie : *Actes des Apôtres* et *Scènes de la vie du Christ*, au Vatican ; *Histoire de Joseph* et *Histoire de la Passion*, au musée des Offices ; *Histoire de saint Georges* et *de saint Maurelius*, au dôme de Ferrare ; *Histoire de saint Marc*, à la basilique du même nom, à Venise ; *Histoire de Moïse*, au dôme de Milan ; *Histoire de la Vierge*, à la cathédrale de Côme.

Allemagne : Musée germanique de Nuremberg ; église Saint-Laurent et Saint-Sebald, dans la même ville ; musée national de Munich, innombrables tentures à sujets religieux.

1. *Scènes du Roman de la Rose*, à sir Richard Wallace ; le *Combat des Vertus et des Vices*, plusieurs suites appartenant à M. de Farcy, à Angers, au duc d'Albe, au musée de Madrid ; les *Sept Péchés capitaux*, à Madrid.

2. Voy. l'intéressant volume de M. A. Franklin : *Étude historique et topographique sur le plan de Paris de 1540, dit Plan de tapisserie ;* Paris, 1869. Ce plan n'est plus connu que par des dessins anciens.

de quatre comtés d'Angleterre, exécutés par les soins de Sheldon, dans le *Cours de l'Escaut*, commandé pour l'hôtel de ville d'Anvers. Enfin, et c'est ce point qui me



SAINT RÉMY BAPTISANT LE ROI CLOVIS
(Église Saint-Remy, à Reims.)
D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

paraît le plus digne d'être mis en lumière, c'est de la tapissérie que les princes d'une part, les municipalités de l'autre, se servent pour perpétuer le souvenir de leurs

victoires : les luttes de cette grande époque, si puissante et si tourmentée, ne revivent nulle part avec autant d'éclat[1].

Cependant on voit poindre, dès lors, cette tendance à l'abstraction, qui finira par assurer le triomphe du style académique : nous en avons pour preuve l'*Histoire d'Artémise*, commandée par Catherine de Médicis. Au lieu de célébrer sans ambages les hauts faits de son époux et d'exprimer ouvertement la douleur que lui causait sa mort prématurée, la veuve de Henri II se plut à emprunter le masque de la veuve de Mausole : de là le manque d'intérêt de cette suite interminable.

Il n'y eut pas jusqu'aux aspirations populaires, à la vieille verve gauloise, qui ne se manifestassent dans la tapisserie. La vogue dont s'enorgueillit, pendant le XVIe et le XVIIe siècle, la bizarre pastorale des *Amours de Gombaud et de Macée* en est la preuve[2].

1. Flandres : *Généalogie des rois d'Espagne*, vers 1510 (Wauters, p. 98); les *Belles Chasses de Maximilien*, au Garde-meuble; la *Bataille de Pavie*, au marquis d'Avalos, à Naples; *Conquête de Tunis par Charles V*, à Madrid; les *Victoires du duc d'Albe*, collection du duc d'Albe; la *Destruction de l'Armada*, autrefois à la Chambre des lords; la *Délivrance de Leyde en 1574* (Delft); la *Défaite des Espagnols par les Zélandais* (Middelbourg); la *Généalogie des princes de Nassau*, d'après B. Van Orley (Wauters, p. 92).

France : le *Siège de Dijon en 1513*, au musée de Dijon; les *Fêtes de Henri II et de Catherine de Médicis*, au musée des Offices; *Histoire de Henri III* (détruite); les *Batailles de Saint-Denis et de Jarnac*, à l'hôtel de Cluny.

Italie : *Histoire des Médicis*, au musée des Offices; les *Cités*, les *Chevaux*, ancienne collection des ducs de Ferrare.

Allemagne : les *Ancêtres de la maison de Bavière*, à Munich.

2. Voy. le volume de M. Guiffrey : *les Amours de Gombaut et de Macée*; Paris, 1882.

Le XVIe siècle nous a laissé d'autres témoignages encore de l'importance qu'il attachait au développement de la tapisserie : pendant la plus belle période de la



FUNÉRAILLES DE SAINT RÉMY

(Église Saint-Remy, à Reims.)

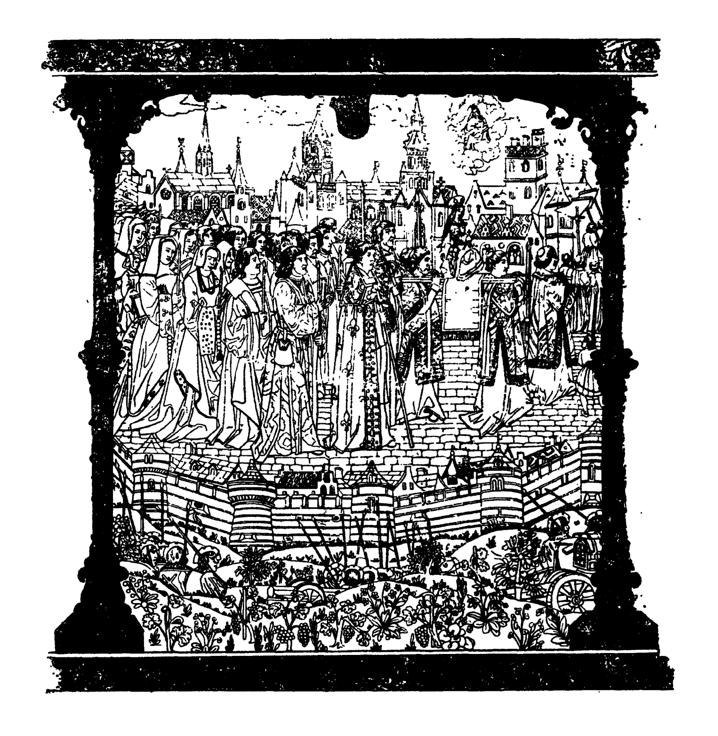
D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

Renaissance, les peintres les plus illustres durent composer des cartons destinés à être traduits en haute ou en basse lisse. En Italie, parmi ceux qui s'acquittèrent de

cette mission, citons Raphaël, Jules Romain, François Penni, Jean d'Udine, Perino del Vaga, A. del Sarto, le Bronzino, le Pontormo, le Bachiacca, Salviati, le Stradan, F. Sustris, le Garofalo, les Dossi, le Titien, le Pordenone, Paul Véronèse; l'étroitesse de l'ancienne esthétique officielle a seule empêché les compositions de ces maîtres d'être appréciées à leur juste valeur; dans les Flandres, Bernard Van Orley, Michel Coxie et Pierre de Campana dotèrent l'art textile de modèles non moins intéressants; ils eurent pour rivaux, en France, le Primatice, Matteo del Nassaro, Caron, Lerambert et bien d'autres peintres de mérite.

L'intervention d'un Raphaël ne pouvait manquer de peser d'un grand poids sur les destinées de la tapisserie. Son action fut-elle féconde ou néfaste? C'est une question que l'on s'est souvent posée dans ces derniers temps. On ne saurait se dissimuler que, malgré l'importance accordée à l'élément décoratif dans les bordures de ses compositions, Raphaël a traité celles-ci comme de simples fresques, non comme des modèles de tentures. Son disciple favori, Jules Romain, exagéra encore cette tendance, qui finit par prévaloir en Italie aussi bien que dans les Flandres. Si, dès le siècle précédent, nous avons été forcé de signaler la confusion qui tendait à s'opérer, dans l'esprit de quelques tapissiers, entre les lois de la peinture proprement dite et celles de la tapisserie, si nous avons rencontré quelques tentures conçues dans les mêmes données que les fresques ou les tableaux à l'huile, au XVI[e] siècle, le nombre des fresques ou des tableaux transportés purement et simplement sur le métier s'accroît de jour en jour : *Descente de croix,* du

musée de la Porte de Hall, à Bruxelles, copiée, M. Michiels en a fait la démonstration, sur un triptyque



PROCESSION DES DIJONNAIS PENDANT LE SIÈGE DE 1513
(Musée de Dijon.)
D'après les *Anciennes Tapisseries historiées* de M. Jubinal.

de Jean de Maubeuge; *Mise au tombeau*, de la collection d'Albe, reproduisant textuellement un tableau de Bernard

Van Orley; *Sainte Cène* de Léonard de Vinci, imitée dans la tenture que François Ier offrit à Clément VII, etc.

Au point de vue spécial qui nous occupe, voici quelles furent les conséquences de la révolution opérée sous les auspices de l'Italie. « La tapisserie — qu'il nous soit permis de rapporter ici l'appréciation d'un artiste doublé d'un connaisseur — revêt, comme l'architecture, un caractère plus élégant; le style s'élargit et s'épure; les compositions deviennent plus libres, plus gaies, plus abondantes; elles perdent leur forme rigide; le nu apparaît dans toute sa puissance; les plans se multiplient; il semble que l'air et la lumière ont pénétré dans les tapisseries comme dans les habitations[1]. »

Les principes nouveaux eurent pour premier résultat de faire placer très bas le point de vue, auparavant placé très haut; désormais les figures, au lieu d'être étagées les unes au-dessus des autres, se coordonneront, se grouperont, de manière à former des scènes d'une netteté parfaite. On a critiqué ces modifications, mais à tort : « En ne ménageant qu'une étroite bande de ciel, rayée de nuages ou coupée par des bouquets d'arbres, l'artiste, a-t-on dit, évitait de laisser un grand vide dans le haut de la composition, ce qui est toujours fâcheux et mal compris, par la raison que la tenture ressemble alors à une fenêtre ouverte par laquelle entrent ou passent des figures, au lieu qu'elle doit donner l'idée d'un trumeau couvert, d'un mur revêtu de laine[2]. »

1. Denuelle, *Rapport au nom de la Commission de la manufacture nationale des Gobelins*. Paris, 1877, p. 17.

2. Charles Blanc, *Catalogue de la collection de S. A. le duc de Berwick et d'Albe*, p. 21.

Dans la coloration, mêmes changements : les nuances tendent à se substituer aux couleurs si nourries, si franches, si éclatantes, de la période gothique[1]. Si les coryphées de l'école coloriste italienne, les Vénitiens, avaient été appelés à intervenir plus souvent dans la composition des cartons de tapisseries, nul doute que ces excès n'eussent été atténués; mais, par suite d'un regrettable concours de circonstances, ce furent les Écoles romaine et florentine, c'est-à-dire les écoles des dessinateurs à outrance, qui exercèrent à cet égard une influence prépondérante.

Il importe toutefois de constater que, même dans ces nouvelles conditions, les tapissiers conservèrent un certain droit d'initiative; ils purent, à leur gré, introduire de l'or dans les draperies (dans l'une des tapisseries de Raphaël ils prirent même sur eux de parsemer d'étoiles dorées la toge blanche du Christ), renforcer ou atténuer la gamme des couleurs. En veut-on la preuve? Que l'on examine les rouges cerise et les jaunes citron prodigués dans un si grand nombre de tapisseries. Croit-on que l'auteur des cartons de l'*Histoire de Romulus*, Jules Romain, leur ait donné la coloration si vive que l'on remarque dans la tenture? Eh bien, ce même parti pris, ces mêmes rouges et ces mêmes jaunes se retrouvent dans l'*Histoire de Moïse*, au musée de

1. La *Présentation au Temple*, de M. Escosura, a été tissée avec dix-neuf couleurs; l'*Apocalypse*, d'Angers, avec vingt-quatre; pour la *Vierge glorieuse*, de la collection Davillier, il faut déjà quarante et une couleurs, l'or compris; pour l'*Histoire de Vulcain*, cinquante; pour les *Chasses de Maximilien*, quatre-vingt-trois (Darcel : *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. II, p. 428, 430).

Chartres, dans les *Fêtes de Henri II et de Catherine de Médicis*, au musée des Offices. Voilà donc trois suites d'origine différente qui trahissent des préoccupations identiques. En faut-il davantage pour montrer combien était grande la latitude laissée aux tapissiers ?

Les principes qui présidaient à ce travail de traduction peuvent se formuler comme suit : « Les lumières ne doivent être qu'exceptionnellement de la couleur de l'ombre ; le jaune y dominera, surtout dans les feuillages et dans les fleurs, de façon à imprimer un certain cachet d'unité à l'ensemble. Les lumières qui ne sont pas jaunes seront généralement décolorées ; les demi-teintes n'étant, pour ainsi dire, qu'une extension plus tempérée de la lumière, c'est par l'ombre que les objets recevront leur couleur[1]. »

Les changements survenus dans la composition des bordures, à l'époque dont nous nous occupons, nous paraissent mériter une étude approfondie. On a vu dans le chapitre précédent que les bordures, d'ordinaire fort étroites, étaient, jusqu'à la fin du xve siècle, invariablement ornées de raisins blancs ou noirs, de pommes, de poires, de fruits divers se détachant sur un fond de feuillage et alternant avec des fleurs de toute sorte, des roses, des lis, des anémones, auxquelles ils étaient généralement rattachés par un ruban. L'introduction, dans ces guirlandes, d'oiseaux au plumage multicolore fut un premier progrès ; puis on ajouta aux oiseaux des enfants nus, parfois aussi des

1. Darcel, *les Tapisseries décoratives du Garde-meuble.*

emblèmes (*Baptême du Christ* et *Mise au Tombeau;* collection du duc d'Albe), sans cependant modifier la disposition générale.

Les Italiens, les premiers, éprouvèrent le besoin de donner plus d'importance à ce qui formait en réalité le cadre de la composition. Tentée au xvᵉ siècle par l'auteur de la tenture qui nous montre César recevant la tête de Pompée, la révolution fut consommée par Raphaël qui, dans les bordures des *Actes des Apôtres,* a déployé toute sa verve, toute la richesse de son imagination, unies au sentiment le plus exquis des convenances décoratives. C'est tout un monde que ces bordures, dont les motifs se déroulent tantôt avec la calme majesté d'un bas-relief antique, et tantôt jaillissent, se pressent, se multiplient, comme les étincelles d'un feu d'artifice. Le maître y a prodigué les figures les plus nobles, les Parques, les Heures, les Saisons, Hercule supportant le globe terrestre, et des ornements d'une grâce achevée : termes, satyres, grotesques, lion reposant sous une branche de laurier, vases de fleurs d'un galbe admirable, banderoles, écussons, les plus beaux produits de la nature et les plus belles inventions de l'art.

De combien de merveilles ne sommes-nous pas redevables à l'initiative du Sanzio ! Les grotesques introduits dans la tapisserie, mais c'est le domaine de cet art accru du double; la bordure livrée à la fantaisie du peintre, mais c'est l'élément décoratif rétabli dans ses droits, que la peinture d'histoire tend trop souvent à lui disputer. Sans l'exemple de Raphaël, les admirables tapisseries décoratives de l'École de Fontaine-

bleau, les tapisseries à arabesques, non moins belles, des Audran et des Bérain, ces ornemanistes hors ligne, n'auraient peut-être jamais pris naissance.

Les Italiens comprirent immédiatement la portée de cette invention; ils y attachèrent un si grand prix qu'ils confièrent le plus souvent à des artistes spéciaux le dessin des bordures. Malheureusement les lumières de ceux-ci ne répondirent pas toujours aux bonnes intentions de leurs protecteurs. Dans les bordures de l'*Histoire de Joseph*, les figures de la bordure débordent sur la tenture principale; l'effet est aussi disgracieux que celui que produisent, dans la galerie de François Ier, au château de Fontainebleau, les stucs du Primatice destinés à servir de cadre aux fresques du Rosso. Dans bon nombre d'autres suites, les peintres de bordures firent choix des motifs les plus vulgaires, poissons, crustacés, légumes. N'importe; entre les mains des hommes de goût, l'élément nouveau devait produire et produisit d'innombrables chefs-d'œuvre.

Les Flamands adoptèrent les bordures à personnages ou à grotesques dès le premier quart du XVIe siècle; la belle suite commandée en 1518 par François de Taxis pour la décoration de la chapelle de Notre-Dame de Sablon, à Bruxelles, est ornée, dans la partie verticale et dans la partie horizontale, de banderoles, de médaillons, de génies nus, de cornes d'abondance. La *Chaste Suzanne*, du musée de South-Kensington, est entourée d'écussons et de rinceaux, au milieu desquels voltigent des oiseaux de grande taille. L'*Histoire de la Vierge*, de la cathédrale de Reims (achevée en 1530), nous

montre des chérubins alternant avec des fleurs de lis. Bientôt il n'y eut plus d'atelier bruxellois de quelque importance qui ne possédât un choix plus ou moins considérable de cartons de bordures. Souvent on se servait de fragments, d'un pied de haut environ, renfermant chacun, par exemple, une figure allégorique; en assemblant ces fragments avec goût, on obtenait une variété fort grande. C'est ainsi que le même motif pouvait fournir deux ou même quatre figures pour chaque côté de la tenture. Ajoutons que certains tapissiers, jaloux de leur réputation, reproduisaient ces fragments de cartons en contre-partie, de manière que les figures se fissent pendant, au lieu d'être toutes tournées dans le même sens (figure de l'Espérance, dans les *Actes des Apôtres,* de Madrid). Nous avons un exemple de ces applications dans l'*Histoire de Romulus,* sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, et dans la *Récolte de la manne,* du musée de Chartres : toutes deux renferment une génisse et un serpent, avec l'inscription « pro lacte venenum ». Les Parques et les Heures de Raphaël furent de leur côté utilisées dans la bordure d'une tenture de la seconde moitié du XVIe siècle, représentant les principales fêtes données par Henri II et Catherine de Médicis (musée des Offices).

En France, nous trouvons des bordures de la plus grande élégance, ornées de génies, de têtes de cerfs, de carquois, de mascarons, d'emblèmes divers, dans l'*Histoire de Diane,* exécutée pendant le règne de Henri II dans l'atelier de Fontainebleau.

Il nous reste à parler de la fabrication : elle res-

sentit naturellement le contre-coup de la révolution qui se produisit dans le domaine du style. Jusqu'ici nous avons vu, sauf de rares exceptions, concentrées dans les mêmes régions l'exécution des cartons et celle des tapisseries. Au XVIe siècle, tout change. Léon X, en faisant tisser dans les Flandres les cartons peints à Rome par Raphaël, donna un exemple qui ne trouva que trop d'imitateurs : désormais, abstraction faite des tapisseries fabriquées à Fontainebleau, à la Trinité et dans quelques ateliers français secondaires, abstraction faite de celles qui prirent naissance à Ferrare, à Florence et dans quelques autres cités italiennes, c'est Bruxelles qui exécutera toutes les grandes suites, toutes celles qui marqueront dans l'esprit des contemporains; à l'Italie le monopole de l'invention, à Bruxelles celui de la fabrication.

Il est juste, étant donnée une telle omnipotence, que nous commencions par l'antique métropole flamande notre revue des principaux ateliers de tapisserie de l'époque.

On ne peut que constater d'une manière générale, pour la période qui nous occupe, la prospérité des ateliers bruxellois; les détails sur leur nombre et sur leur organisation nous font malheureusement défaut. Voici toutefois une indication qui établit d'une manière certaine leur importance numérique : en 1521, on compta 18 tapissiers portant des torches dans le cortège qui alla recevoir le roi Chrétien II de Danemark; en 1544, on en compta 36 dans le cortège chargé de recevoir la reine de France, Éléonore d'Autriche; les corporations des

bouchers et des merciers eurent seules une représentation plus nombreuse[1].

Le Magistrat chercha, pendant toute la durée du XVI[e] siècle, à assurer par de sages règlements la prospérité d'une industrie qui contribuait pour une part si grande à la richesse nationale. C'est ainsi qu'en 1525, à la suite de plaintes multiples, il promulgua un édit qui défendit aux fabricants de tapisseries valant plus de 20 à 24 sous l'aune d'y ajouter les têtes, nez, yeux, bouches, etc., au moyen de substances liquides. Un autre article du même règlement consacre la propriété des cartons; il stipule que lorsqu'un maître aura fait exécuter des patrons, « soit d'histoire, soit d'autres sujets, personne ne pourra les contrefaire ou les imiter. »

Quelques années plus tard, en 1528, le Magistrat promulgua un édit plus important encore et qui marque une date dans l'histoire de la fabrication bruxelloise. Il ordonna que toute pièce fabriquée dans la ville et mesurant plus de six aunes porterait désormais dans le bas, d'un côté, la marque du fabricant ou de celui qui avait fait confectionner la pièce, de l'autre un écusson flanqué de deux B. Ainsi se trouve expliquée l'origine de cette dernière marque, que l'on rencontre si fréquemment et qui a donné lieu à bien des suppositions. M. Wauters, au travail duquel nous empruntons ces détails, ajoute que le 4 retourné accosté de lettres, qui se trouve sur la lisière de tant de tapisseries, indique que la pièce a été faite soit pour un marchand, soit par un tapissier faisant le commerce des tapisseries[2]. »

1. Wauters, p. 132.
2. *Ibid.*, p. 150.

En 1544, un édit célèbre, promulgué par Charles-Quint, consacra et généralisa ces mesures. Nous y remarquons les dispositions suivantes : Défense de fabriquer des tapisseries en dehors de Bruxelles, de Louvain, d'Anvers, de Bruges, d'Audenarde, d'Alost, d'Enghien, de Binche, d'Ath, de Lille, de Tournai et autres villes franches où le métier est organisé et réglé par des ordonnances. Dans les pièces valant plus de 24 sous l'aune, la chaîne doit être de fil de laine de Lyon, d'Espagne ou d'Aragon, de sayette, de fil fait à la quenouille ou de matières analogues, bien dégraissées et teintes au moyen de couleurs solides. Chaque pièce doit être d'un seul morceau. Le règlement ajoute que « le maistre ouvrier faisant telle tapisserie ou la faisant faire, sera tenu de faire ouvrer sur l'un des boutz d'icelle et au fond de la dicte tapisserie sa marque ou enseigne : et auprès d'icelle, telles enseignes que la dicte ville ordonnera, à fin que par telles enseignes et marques soit cogneu que ce soit ouvrage de la dicte ville et d'un tel maistre ouvrier, et venant au priz de vingt et quatre patars susdicts (l'aune) et au dessus. »

Pendant le premier quart du XVI[e] siècle, Bruxelles et les ateliers des environs, qu'il est impossible pour cette période de distinguer de ceux de la métropole (la célèbre marque bruxelloise, le double B, ne prit naissance, nous l'avons vu, qu'en 1528), continuèrent à mettre au jour une longue série de tentures qui comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art textile, on serait presque tenté de dire de la peinture. A l'éblouissante richesse du tissu correspondent la

chaleur du coloris; l'entente du groupement; la mélancolie, la morbidesse, qualités qui font parfois penser à Quentin Metsys[1], y alternent avec une vivacité toute française, comme dans cette délicieuse tenture de la cathédrale de Reims, si pleine d'imprévu, qui retrace en dix-sept pièces la vie de la Vierge et fait défiler sous nos yeux les femmes les plus gracieuses et les plus spirituelles. Aux *Crucifixions*, aux *Descentes de Croix*, aux *Mises au Tombeau*, d'un pathétique puissant, comme les tableaux de Roger van der Weyden, succèdent les ingénieuses et pittoresques allégories des *Triomphes de Pétrarque*, des *Combats des Vertus et des Vices*. Puis viennent, toujours tissés avec la même perfection, des tentures religieuses, quant au sujet, mais déjà bien profanes quant au sentiment qui les inspire : saint Jean entouré des plus jolies femmes de Bruxelles ou de Bruges, qu'il endoctrine, Salomé recevant avec délicatesse la tête du martyr... Cinquante, soixante, quatre-vingts et jusqu'à cent figures se meuvent, dit Charles Blanc, à propos des tapisseries de la collection du duc d'Albe, dans ces suites touffues, où, jusque dans la scène du Jugement dernier, des dames élégantes ont mis leurs plus jolies robes, leurs bijoux et leurs plus beaux atours, sans doute pour séduire le souverain juge ou ses jeunes séraphins[2].

1. On attribue à ce maître le dessin des tapisseries de la cathédrale d'Aix. Le carton de la *Femme adultère* (collection de M. Chabrières) est très certainement de lui.

2. M. A. Michiels fait honneur à Jean de Maubeuge de celles de ces tentures qui ont passé par la collection d'Albe, la *Création du monde*, le *Combat des vertus et des vices*, les *Scènes de l'Évangile*, le *Jugement dernier*. Il ajoute qu'elles ont été exécutées

L'élément iconographique, auquel les peintres de cartons bruxellois ont plus d'une fois recouru, ne pouvait que prêter un attrait de plus à ces suites encore de moitié gothiques. Une dès tentures les plus curieuses de ce genre est l'*Histoire de la statue miraculeuse de N.-D. de Sablon,* commandée en 1518 par François de Taxis, maître des postes de l'Empire, exposée aujourd'hui dans la salle d'armes de M. Spitzer [1] : la netteté de la caractéristique, l'exubérance de la vie, y rivalisent avec la richesse des costumes, la variété des ornements, la vivacité du coloris. Rien de plus vivant que les héros de cette pieuse légende, dont la plupart sont des portraits d'une irréprochable exactitude : l'empereur Maximilien, Charles-Quint, François de Taxis; rien de plus éclatant et de plus harmonieux que sa gamme, dans laquelle dominent des rouges mêlés d'or, des bleus dégradés jusqu'au blanc, des verts coupés de lumières jaunâtres. On oublie la prolixité du récit pour subir le charme de ces figures si vraies et si naturelles, introduites sans effort dans une composition inspirée de la légende bien plus que de l'histoire.

Dès lors, cependant, Bruxelles avait reçu la commande de la suite célèbre qui suffirait à immortaliser ses ateliers et qui exerça une si grande influence sur le développement de la tapisserie; cette suite fut commandée vers 1515 par le Mécène délicat et magnifique qui a donné son nom au XVIe siècle : nous avons nommé Léon X

avant 1508 et qu'elles ont pendant longtemps orné le château de Duerstede, propriété de Philippe de Bourgogne, bâtard de Philippe le Bon et évêque d'Utrecht (*le Constitutionnel,* 4 avril 1877).

1. Voy. *la Collection Spitzer,* t. I. Paris, 1890.



HISTOIRE DE LA STATUE MIRACULEUSE DE N.-D. DE SABLON, A BRUXELLES
Tapisserie bruxelloise du XVIe siècle. (Collection de M. Spitzer.)

et les *Actes des Apôtres*. Il résulte de mes recherches[1] que le tapissier auquel le pape confia ce travail mémorable s'appelait Pierre Van Aelst. Le choix d'un artiste si peu connu surprendra de prime abord; mais, si l'on groupe des renseignements jusqu'ici épars, on acquiert la certitude que maître, ou plutôt messire Pierre Van Aelst fut incontestablement, pendant plus de trente ans, le prince des tapissiers flamands. Dès 1504, il porte le titre de valet de chambre et de tapissier de l'archiduc Philippe le Beau, fonctions qu'il conserva sous Charles-Quint. Léon X, à son tour, le nomma tapissier pontifical, poste dans lequel Clément VII le confirma.

Les cartons confiés à Van Aelst étaient au nombre de dix : la *Pêche miraculeuse*, la *Vocation de saint Pierre*, la *Guérison du Paralytique*, la *Mort d'Ananie*, la *Lapidation de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul*, *Elymas frappé de cécité*, le *Sacrifice de Lystra*, *saint Paul en prison* ou le *Tremblement de terre*, *saint Paul à l'Aréopage*; ils mesuraient, avec les bordures, environ 4^{m},80 de haut sur 42 mètres de long.

Le tissage des *Actes des Apôtres* ne semble pas avoir exigé plus de trois à quatre ans; commencé vers 1515, il était terminé à la fin de l'année 1519. Ce délai excessivement court prouve qu'au XVIe siècle les ateliers bruxellois étaient mieux organisés que les Gobelins au XVIIe; en effet, pour exécuter la superbe tenture connue sous le nom d'*Histoire du Roi*, dont les dimensions ne diffèrent pas sensiblement de celles des *Actes des*

1. Voy. mes *Tapisseries italiennes*, p. 19-30, 87-88, mon *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 475 et suivantes, et mes *Tapisseries, Broderies et Dentelles*, p. 19 et suivantes.

Apôtres, il fallut plus de dix ans. Le pape d'ailleurs n'avait reculé devant aucun sacrifice; la traduction des cartons en tapisserie ne lui coûta pas moins de 15,000 ducats d'or (soit 1,500 ducats par pièce), environ 750,000 francs au pouvoir actuel de l'argent; l'achat de l'or filé entrait probablement pour la plus grosse part dans cette somme. Quant aux cartons, ils avaient été payés à Raphaël à raison de 100 ducats (5,000 fr.) chacun.

L'œuvre exécutée sous la direction de Pierre Van Aelst montre quels progrès les tapissiers bruxellois avaient faits dans l'art de reproduire des modèles exécutés dans un style diamétralement opposé à celui de l'École flamande : tout en usant de leur droit de substituer une nuance à une autre, de transposer, de traduire, d'interpréter, ils se sont appliqués à respecter le caractère des originaux, à mettre en lumière la noble simplicité du dessin du Sanzio, l'éloquence de ses gestes, la suavité de ses expressions; c'est à peine si de loin en loin on sent percer quelques réminiscences flamandes. Le soin pris par Léon X d'adjoindre à Van Aelst un peintre formé à l'école de Raphaël, Bernard van Orley, contribua sans doute puissamment à ce résultat.

Lorsque les *Actes des Apôtres* furent exposés la première fois dans la chapelle Sixtine, le 26 décembre 1519, ils provoquèrent une admiration indicible. Toute la chapelle, dit un contemporain, a été stupéfaite à la vue de ces tentures; de l'aveu unanime, il n'existe rien de plus beau dans l'univers. Trente ans plus tard, le père de l'histoire de l'art, ce connaisseur d'un goût si sûr et si délicat, Vasari, prodigue à l'œuvre de Pierre



LE COMBAT DES VERTUS ET DES VICES

Tapisserie flamande du commencement du xvi[e] siècle (Collection de M. le baron Erlanger).

Van Aelst des éloges non moins vifs, non moins sincères : « On est stupéfait, dit-il, en regardant cette suite; l'exécution tient du prodige. On conçoit à peine comment il soit possible, avec de simples fils, de donner une finesse pareille aux cheveux et à la barbe, et de rendre la morbidesse des chairs. C'est un travail plutôt divin qu'humain; les eaux, les animaux, les habitations, y sont représentés avec une perfection telle qu'ils paraissent peints à l'aide du pinceau et non tissus. »

On parle souvent des destinées réservées aux livres: *habent sua fata libelli*. Les tapisseries de Léon X ont passé, elles aussi, par les plus étranges aventures. A la mort du pape, en 1521, elles furent mises en gage pour la somme de 5,000 ducats; en 1527, lors de l'exécrable sac de Rome, plusieurs d'entre elles furent volées; l'une même coupée en morceaux. Ces épaves, dont deux échouèrent à Constantinople, ne rentrèrent au Vatican que grâce aux efforts du connétable de Montmorency. Après l'entrée des troupes françaises à Rome, à la fin du siècle dernier, la suite entière fut achetée par une société de brocanteurs, qui l'exposèrent au Louvre en 1798. Dans les premières années de ce siècle-ci le pape Pie VII réussit à la reconquérir pour le Vatican, où elle reprit sa place en 1808 : elle ne l'a pas quittée depuis lors.

Les cartons originaux restèrent, à l'exception de trois d'entre eux, à Bruxelles, jusqu'au moment où, grâce à l'initiative de Rubens, Charles Ier d'Angleterre en fit l'acquisition (1630); ils servirent, soit à Van Aelst, soit à ses confrères, à exécuter de nouvelles suites,

réclamées avec instance par les principaux souverains



LA GUÉRISON DU BOITEUX, D'APRÈS RAPHAEL
Tapisserie bruxelloise du XVI[e] siècle. (Au Vatican.)

de l'Europe. Plusieurs de ces suites existent encore :

on cite parmi les plus parfaites celles du palais royal de Madrid, des musées de Dresde et de Berlin, du palais de Mantoue (aujourd'hui à Vienne), et de la cathédrale de Lorette.

Les *Actes des Apôtres* ne sont pas les seules tapisseries que Pierre Van Aelst ait exécutées pour la cour pontificale. Les *Scènes de la Vie du Christ*, exposées au Vatican, á côté d'elles, sortent également de ses ateliers. Nous n'insisterons pas sur cette tenture, qui ne se recommande ni par la beauté de la composition ni par la finesse du tissage; il nous suffira de dire que, commandée par Léon X, qui chargea les élèves de Raphaël d'en composer les cartons en se servant de quelques esquisses laissées par le maitre, elle fut achevée sous le règne de Clément VII, vers 1530.

Peut-être est-ce également à Van Aelst que Léon X commanda deux autres suites de tapisseries longtemps célèbres : les *Enfants jouant*, d'après les cartons de Jean d'Udine, ou, plus vraisemblablement, de Jules Romain et de François Penni, et les *Grotesques*. Huit pièces de la suite des *Enfants jouant* se trouvent aujourd'hui à Paris, chez Mme la princesse Mathilde; nous espérons pouvoir les publier bientôt. Quant aux *Grotesques*, tous nos efforts pour les retrouver sont jusqu'ici demeurés infructueux.

L'initiative prise par Léon X et d'autre part le succès de l'entreprise de Van Aelst exercèrent une influence décisive sur la fabrication bruxelloise. Le style traditionnel se perd de plus en plus; l'esprit de la Renaissance transforme à vue d'œil ce domaine de la tapis-

serie dans lequel jusqu'alors les principes du moyen âge avaient dominé. Il est regrettable que la révolution se soit



LES ENFANTS JOUANT

D'après Jean d'Udine. (Dessin conservé au musée de Rennes.)

opérée sous les auspices, non de Raphaël, qui en tant d'occasions prouva combien le sentiment décoratif était

développé chez lui, mais de son dur et violent élève, Jules Romain. Le nombre des cartons de tapisseries composées par Jules Romain et ses disciples tient du prodige. Citons la *Grande Histoire de Scipion,* en 22 pièces, la *Petite Histoire de Scipion,* en 10 pièces, les *Fructus Belli,* en 8 pièces[1], l'*Histoire de Lucrèce*, les *Triomphes de Bacchus,* l'*Histoire d'Orphée*, les *Grotesques,* en 10 pièces, les *Mois grotesques,* en 12 pièces (avec des figures mythologiques au centre), l'*Enlèvement des Sabines,* le *Combat des Titans et des Dieux*, l'*Histoire de Romulus et de Rémus* (achetée dans les Flandres en 1543 par le cardinal d'Este, aujourd'hui au Musée de Bruxelles), l'*Histoire de Moïse,* etc.

Malgré bien des défauts, plusieurs de ces compositions, notamment l'*Histoire de Scipion*, forcent encore notre admiration par la grande tournure de leurs personnages et par la richesse des accessoires. Celle qui nous montre un vainqueur sur son char, sans pouvoir se comparer aux fameux cartons de Mantegna, représentant le Triomphe de Jules César, unit le sentiment du rythme à une ampleur magistrale. Dans les Israélites recueillant la manne, les deux femmes du second plan nous touchent par leur grâce exquise. Et quelle verve dans cette ronde d'enfants nus! Certes si les austères historiens de la peinture avaient daigné jeter les yeux sur ces compositions, si longtemps condamnées aux ténèbres, ils y auraient découvert bien des

1. La série des *Fructus Belli,* commandée par don Ferrente Gonzaga, fut tissée en 1547 à Bruxelles par Jehan Baudouyn (*Archivio storico dell'arte,* 1889, p. 252).



FRUCTUS BELLI : LE TRIOMPHE

D'après Jules Romain (au Garde-Meuble.)

beautés que l'on chercherait en vain dans les fameuses fresques du maître, au Palais du Té!

Les *Amours de Vertumne et Pomone* (sujet qui a été également traduit en tapisserie dans l'atelier de Ferrare) sont, comme les tentures précédentes, le produit de la collaboration d'un peintre italien et de tapissiers flamands. Achetée par Charles-Quint à Anvers, antérieurement à l'année 1546, cette suite superbe, composée de 10 pièces, fait aujourd'hui l'ornement du palais royal de Madrid. On y admire l'heureux mélange de la figure humaine et des ornements avec le paysage, une pondération qui ne laisse rien à désirer, le sentiment décoratif le plus juste.

Par le charme du coloris et par sa souveraine distinction, l'*Histoire de Vulcain* (en 5 pièces, exposées par l'Union centrale, en 1876, au palais de l'Industrie[1]), peut rivaliser avec les *Amours de Vertumne et de Pomone*. Comme ceux-ci, elle porte au plus haut point l'empreinte du génie italien (l'École de Ferrare est celle avec laquelle elle offre le plus d'analogies); comme ceux-ci, elle accorde une large place au paysage. Peut-être même, dans sa préoccupation d'assurer à ses héros un cadre digne d'eux, l'auteur n'a-t-il pas rendu sa composition assez touffue, n'a-t-il pas donné aux groupes assez de profondeur; en étudiant les divinités qui occupent la scène, les trois Grâces dansant au son de la flûte de Pan, Jupiter s'apprêtant à lancer la foudre, Cupidon et Neptune intercédant auprès de Vulcain en faveur de

1. Gravée dans mes *Tapisseres, Broderies et Dentelles*, Paris, 1890.



UNE RONDE D'ENFANTS. — ÉCOLE DE JULES ROMAIN

Tapisserie du XVIe siècle. (Cathédrale de Milan.)

Mars et de Vénus, on regrette que l'auteur n'ait pas multiplié davantage ces figures admirables.

L'*Histoire de Psyché*, autrefois composée de 26 pièces, aujourd'hui bien réduite, mérite à tous égards de prendre place à côté des chefs-d'œuvre que nous venons d'énumérer. A première vue, elle semble se rattacher aux esquisses de Raphaël, arrangées et complétées par Michel Coxie, et gravées par le maître au dé; c'est ainsi que la scène où la vieille raconte à Psyché l'histoire de l'âne est presque identique dans l'estampe et dans la tapisserie[1]. Mais, en regardant de plus près, on ne tarde pas à découvrir que le peintre chargé de l'exécution des cartons a renoncé à une imitation trop littérale, pour voler de ses ailes. Tout en restant dans l'esprit de son modèle, tout en conservant au récit son caractère moitié sérieux, moitié badin, il a entrepris de faire une œuvre personnelle et il y a réussi. Notre brave Félibien se demandait, il y aura bientôt deux cents ans, quels tableaux pouvaient se comparer à l'*Histoire de Psyché*. Il avait raison. En découvrant au palais de Fontainebleau cette tenture, à laquelle personne, depuis le XVII[e] siècle, ne semble avoir fait l'aumône d'un regard, je suis resté stupéfait devant tant de grâce et de finesse; on ne sait ce qu'il faut le plus admirer ou de la beauté parfaite de cet adolescent debout, une lyre à la main, dans le tableau qui repré-

1. Parmi les six pièces de l'*Histoire de Psyché* conservées au château de Pau, on en remarque une qui reproduit textuellement, elle aussi, une des gravures du maître au dé : Psyché dans le temple de Cérès. Voy. le volume que j'ai publié en 1890 sous le titre : *Tapisseries, Broderies et Dentelles* (p. 28 et suivantes).

sente Vénus à table, ou de l'allure si savamment rythmée des porteurs et des joueurs de fifre, dans la scène de l'exposition de Psyché, ou de l'attitude tou-



LES ISRAÉLITES RECUEILLANT LA MANNE
École de Jules Romain.
Tapisserie du XVIe siècle. (Cathédrale de Milan.)

chante de celle-ci s'approchant, une aiguière à la main, de Vénus qu'elle ne peut réussir à fléchir.

Les tapissiers chargés de traduire les cartons de

l'*Histoire de Psyché* se sont acquittés de leur mission avec un soin, un amour extraordinaires; les visages rayonnent de fraîcheur et de beauté; les costumes reproduisent les plus riches brocarts ou satins de l'époque; l'or est prodigué; le coloris unit la vivacité à la douceur. On remarquera surtout les tons bleus et verts, jaunes dans les lumières, et les tons rouge cramoisi, aussi chauds que lumineux.

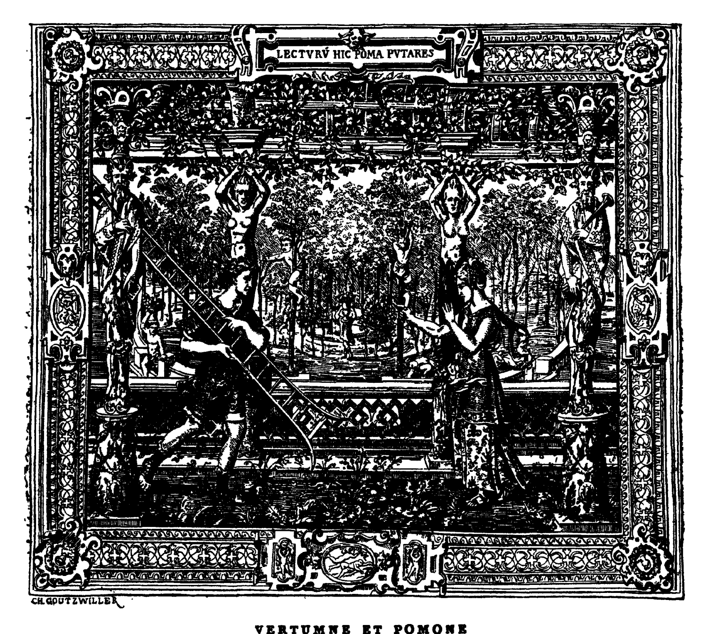
Notre époque, à la suite d'un de ces revirements si fréquents dans l'histoire du goût, s'est appliquée à mettre au jour, souvent à l'aide des procédés de reproduction les plus coûteux, une foule de tapisseries médiocres ou insignifiantes, qu'il eût mieux valu peut-être ne pas tirer de l'oubli. Nous signalons aux éditeurs de bonne volonté l'*Histoire de Psyché* : puisse-t-elle ne pas attendre trop longtemps la réhabilitation à laquelle elle a droit!

Je n'en dirai pas autant d'une autre suite exécutée à Bruxelles, l'*Histoire de Moïse,* aujourd'hui conservée au musée de Chartres; cette tenture, qui, d'après Félibien, aurait été exécutée sur les dessins faits par Raphaël pour les Loges, ne se recommande ni par l'intérêt de la composition ni par la beauté du coloris. On a pu en juger, en 1876, par la pièce exposée au palais de l'Industrie, pièce qui a été souvent reproduite depuis.

Parmi les suites exécutées à Bruxelles d'après des cartons italiens, nous citerons encore les *Triomphes des Dieux,* tissées par François Geubels (trois pièces conservées au Garde-meuble national [1]), les *Arabesques* ou

1. Publiées par MM. Darcel et Guichard dans *les Tapisseries décoratives du Garde-meuble.* On a souvent attribué l'invention de

Mois grotesques, d'après Jules Romain, contenant au centre des figures mythologiques (au Garde-meuble national) et une tenture que l'on appelle les *Poésies*, mais qui en réalité représente des scènes de la mythologie ou



VERTUMNE ET POMONE

Tapisserie bruxelloise du XVIe siècle. (Musée de Madrid.)

de l'histoire grecque : le Sacrifice de Polyxène, Apollon et Marsyas, Icare, Persée et Andromède, etc. Cette dernière suite, qui peut se mesurer avec les plus belles

cette suite à Mantegna ; il est certain que l'on y trouve quelques-uns des caractères distinctifs de son école.

pièces de l'*Histoire de Vertumne et Pomone,* se trouve à Madrid; elle a été photographiée par M. Laurent.

A côté des tentures exécutées d'après des cartons italiens, il faut citer quelques suites où tout est flamand, l'invention aussi bien que le tissage. L'auteur de la plus célèbre de ces suites, les *Belles Chasses de Guyse ou de Maximilien,* autrefois attribuées à Albert Dürer, est ce même élève de Raphaël qui fut chargé de surveiller la traduction en tapisserie du chef-d'œuvre de son maître, Bernard Van Orley[1]. Mais quel changement depuis lors, « quantum mutatus ab illo ! »

L'habile artiste flamand a désappris ce style avec lequel il s'était si péniblement familiarisé; il est revenu à ses anciens dieux. Plus de hautes conceptions historiques ou philosophiques, plus de recherche du grand art : il reproduira les types, les costumes, les paysages de sa patrie, tels qu'ils se présentent à sa vue, sans songer à transporter ses personnages dans un milieu plus idéal, sans faire le plus léger effort pour développer l'esprit d'abstraction. Ses *Chasses* sont des documents historiques, des relevés topographiques d'une exactitude prodigieuse. S'il rencontre par-ci par-là, comme dans le Débouché sur l'Étang, quelques figures sympathiques, un groupement pittoresque, le public doit en remercier le hasard; l'artiste, j'en jurerais, est bien innocent de ce qu'il considérerait comme une trahison vis-à-vis de son art. Son dédain pour la science du groupement, cette science qui dans l'atelier de Raphaël primait toutes les autres, va jusqu'à lui faire oublier les lois de la perspective : à

1. Voy. l'intéressant travail de M. A. Wauters : *Bernard Van Orley, sa famille et son œuvre.* Bruxelles, 1881.



HISTOIRE DE VULCAIN : LES TROIS GRACES

Tapisserie bruxelloise du XVI[e] siècle. (Collection de M. Jourdain.)

deux pas derrière les chasseurs du premier plan, qui ont d'ordinaire des dimensions colossales, on voit des personnages d'une taille presque microscopique. L'éparpillement touche à l'invraisemblance; il arrive que, dans une tenture mesurant cinq ou six mètres de long, le devant de la scène n'est occupé que par une figure unique, souvent celle d'un simple piqueur, tandis que les acteurs principaux se trouvent relégués au fond. Je ne parlerai pas de l'exagération des mouvements, de la laideur de ces chiens monstrueux, de ces chevaux difformes; un mot suffira pour épuiser la discussion : que l'on compare, au palais de Fontainebleau, les *Belles Chasses de Maximilien* aux admirables *Chasses de Louis XV*, d'Oudry, exposées dans une salle voisine; il n'en faudra pas davantage pour faire éclater tous les défauts de l'œuvre de Van Orley.

Il importe d'ajouter que le tapissier, François Geubels, est hors de cause; il a reproduit avec une science consommée les cartons qu'on lui présentait. « La tenture, dit un juge compétent, est d'un dessin très serré et d'une exécution admirable... Ses colorations appartiennent à quatre-vingt-trois couleurs différentes, qui se répartissent entre vingt-deux gammes, dont chacune ne comprend que de deux à cinq tons différents, c'est-à-dire qu'il n'y a que cinq modulations du même bleu ou du même jaune vert, employés, le premier, dans les costumes et les harnachements, le second dans ces mêmes costumes et les feuillages, et deux modulations seulement du jaune et du rouge normaux, le premier dans les parties claires de toute la composition, le second dans les parties colorées des costumes. Les cou-

leurs, en petit nombre, hachées les unes dans les autres par le tapissier, afin de passer de l'ombre dans la lumière, se retrouvant partout distribuées, donnent de l'unité à la pièce, dont la lumière est d'ailleurs presque partout jaune. Toutes enfin, appartenant aux cercles et aux côtés les plus clairs de la gamme chromatique, sont d'abord les plus durables et donnent ensuite un plus grand éclat à l'ensemble [1] ».

Le dédain du style héroïque, la tendance à la précision, dominent dans une autre tenture célèbre, conçue elle aussi dans un esprit d'opposition aux principes de la Renaissance : nous voulons parler de la *Conquête de Tunis* (à Madrid), exécutée pour Charles-Quint d'après les cartons de Jean Vermay ou Vermeyen, de Beverwyck, près de Harlem[2]. Les détails de la fabrication de cette œuvre gigantesque nous ont été conservés ; ils méritent d'être placés sous les yeux de nos lecteurs. Le tapissier Guillaume de Pannemaker, qui fut chargé de son exécution, en 1549, s'engagea à n'employer que des soies de Grenade, à ne se servir que des laines les plus fines, à ne faire usage, pour la trame, que du « fillet » de Lyon, le meilleur et le plus exquis que l'on pourrait trouver, quelque prix qu'il pût coûter. Quant au fil d'or et d'argent, c'était l'empereur lui-même qui devait le fournir. Conformément aux clauses du contrat, Pannemaker reçut cinq cent cinquante-neuf livres une once

1. Darcel, *les Tapisseries décoratives du Garde-meuble*.

2. Une réplique de cette tenture, tissée au XVIIIe siècle à Bruxelles, par Josse de Vos, se trouve aujourd'hui au palais impérial de Schœnbrunn, près de Vienne. (*Kunstchronik*, 1874, nos 20, 21, article de M. Ilg.)

de soies, teintes et filées à Grenade, où un agent de Charles-Quint séjourna deux ans, sept mois et vingt-cinq jours, pour surveiller l'opération. Les soies fournies coûtèrent 6,637 florins, non compris les frais de séjour de l'agent; elles comprenaient dix-neuf couleurs, ayant chacune de trois à sept nuances différentes; cent soixante livres de fine soie furent gâtées en cherchant à obtenir une coloration bleue particulière. Pannemaker, de son côté, une fois cette livraison faite, occupa sans relâche sept ouvriers à chacune des pièces de la *Conquête de Tunis,* soit quatre-vingt-quatre ouvriers en tout. Dès qu'une pièce était achevée, il la soumettait au contrôle des jurés ou doyens du métier, qui avaient le droit de lui indiquer les corrections à faire. Le travail exigea un peu plus de cinq ans; il fut terminé en 1554; la tenture entière mesurait 1,246 aunes; ce qui, à raison de 12 florins l'aune, faisait un total de 14,952 florins. L'artiste devait en outre recevoir une rente viagère de 100 florins dans le cas où l'empereur serait satisfait de son travail[1].

Une autre tenture de Guillaume de Pannemaker, les *Victoires du duc d'Albe*[2], nous prouve que le genre

1. Voy. les *Tapisseries représentant la Conqueste du Royaulme de Thunes par l'empereur Charles-Quint,* de M. Houdoy; Lille, 1873, et *les Tapisseries bruxelloises,* de M. Wauters, p. 76-77.

2. Nous conservons à cette tenture le nom sous lequel elle est généralement connue, mais en avertissant le lecteur que M. A. Michiels l'a revendiquée, avec beaucoup de vraisemblance, pour Ferdinand Ier, roi des Romains. Elle représente, d'après l'historien de la peinture flamande, l'*Expédition de Charles-Quint contre Frédéric le Magnanime.* Voy. *le Constitutionnel,* n° du 4 avril 1877.

de compositions auquel nous venons de faire allusion fut longtemps encore en honneur dans les Flandres : ce genre, constatons le fait sans risquer ni une approbation ni une critique, est au style héroïque ce que les chroniques sont à l'histoire : il provoque l'intérêt par la minutie des renseignements mis en œuvre, non par la supériorité des vues ou la noblesse des sentiments. Un esthéticien éminent de ce temps-ci, Charles Blanc, a fort bien mis en lumière ce qu'il y a de vivant et d'amusant dans ces récits pris sur nature : « Il y en a pour des heures, dit-il, à regarder les infinis détails des tapisseries tissées en l'honneur du duc d'Albe ; le campement et le mouvement des troupes, la cavalerie et ses bannières, les batteries de canons et le sol jonché de morts, des fantassins en fuite, des escadrons en déroute, et le passage d'un fleuve défendu par l'artillerie, et le pittoresque désordre des vaincus contrastant avec la régularité des bataillons sous les armes, qui n'ont pas encore donné, et les épisodes que forment, çà et là, des reîtres qui interrogent des paysannes et des officiers qui les trouvent jolies. Il n'est pas jusqu'aux bordures qui ne soient intéressantes, plus encore que ne le sont, par exemple, les estampes de la Belle et de Callot, parce qu'on y voit en couleurs tout ce qui suit ou accompagne la marche d'une armée : les chariots de bagages, les provisions de vivres, les chevaux de somme attelés au train des équipages, et ceux qui traînent les affûts, les prisonniers qu'on amène, les paysans à qui l'on fait porter le butin, et les femmes qui voyagent de conserve avec les soldats éclopés et les conducteurs de fourgons. Cependant ce défilé de figures et de chariots n'occupe

que la frise inférieure de la tapisserie. La partie verticale de la bordure est égayée par des images qui ont été mises là pour distraire un instant l'attention. Ce sont des volatiles, des quadrupèdes, des serpents, des paysages avec des ponts et des tourelles, des villages et des lisières de bois. »

Une autre tenture célèbre, dont on s'accorde à faire honneur à un peintre flamand, est celle des *Mois Lucas*, longtemps attribuée, mais à tort, à Lucas de Leyde, et plusieurs fois copiée aux Gobelins.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, la fabrication bruxelloise décline visiblement : aux troubles intérieurs, aux sanglantes persécutions, vient s'ajouter la dégénérescence du goût. L'intimité, la sincérité, qui prêtaient tant de charmes aux tapisseries flamandes du moyen âge et de la première Renaissance, disparaissent sans retour; elles ne sont pas remplacées, comme on aurait pu s'y attendre, par cette distinction, cette noblesse, cette grâce exquise, dont notre Renaissance française découvrit le secret, grâce aux enseignements de l'Italie. Lourdeur et vulgarité, tels sont les traits distinctifs des cartons qui prennent naissance à cette époque; ces défauts sont encore aggravés par une exécution de plus en plus sommaire, des procédés de plus en plus expéditifs (on constate l'extension prise à ce moment par le procédé dit de la basse lisse[1]). A la place des délicieuses guirlandes de fleurs et de fruits de la fin du

1. Ce genre de travail se fait, on le verra plus loin, d'un tiers plus vite que celui de la haute lisse. Aux Gobelins, sous Louis XIV, il était payé presque moitié moins.

xve et du commencement du xvie siècle, on ne rencontre plus que des bordures de courges, de navets, d'oignons,



LES MOIS LUCAS : LE MOIS DE JANVIER
Tapisserie exécutée aux Gobelins pendant le xviie siècle, d'après un carton du xvi^e
(Collection de Mme Masselin.)

entremêlés de figures allégoriques, aussi banales qu'incorrectes. Le tissu perd sa finesse, le coloris son éclat et son harmonie; la tapisserie bruxelloise pourra végéter

longtemps encore; dès ce moment elle a perdu sa supériorité.



On ne connaît que d'une manière imparfaite la part que Gand et Anvers ont prise au développement de la tapisserie. La première de ces villes, où les tapissiers

sont mentionnés dès 1302, réussit-elle, au XVIe siècle, à maintenir son rang? On en est réduit à cet égard à des conjectures. Pour Anvers, c'était plutôt un grand dépôt



LA FEMME ADULTÈRE
Tapisserie flamande de la fin du XVIe siècle. (Appartient à M. Lévy.)

commercial qu'un centre de production important. A partir du XVe siècle, on voit les marchands anversois

expédier des tapisseries dans toutes les directions. Au XVI[e] siècle, le commerce prit assez d'extension pour que l'on consacrât une galerie spéciale, un « pant » aux tapisseries offertes en vente. M. Wauters, à qui nous empruntons ces détails, ajoute que les tapisseries fabriquées à Anvers affectèrent longtemps une coloration jaunâtre d'un effet peu heureux[1].

Devant l'essor extraordinaire des ateliers de Bruxelles, on n'éprouve guère la tentation d'étudier l'histoire des ateliers établis à la même époque dans les autres cités flamandes, Valenciennes, Lille, Douai, Bruges. La fabrication y était comme écrasée par la concurrence de la métropole. Quelques noms de tapissiers, quelques titres de tapisseries, ce serait là le seul butin que l'on pourrait espérer d'une exploration de ce genre; on nous dispensera de l'entreprendre.

Les mêmes considérations nous obligent à négliger les ateliers de la Hollande. Qu'il nous suffise de dire que Middelbourg vit se dresser des métiers de tapisserie en 1562, et que Delft, un peu plus tard, compta parmi ses hôtes l'habile tapissier François Spierinck[2].

1. *L'Art ancien à l'Exposition nationale belge.* Bruxelles, 1881, p. 215.

2. Voy. J. Van de Graft, *De Tapijt fabrieken der XVI en XVII eeuw.* Middelbourg, 1869, p. 69 et suiv., 102 et suiv.

CHAPITRE XI

LE XVIe SIÈCLE (suite)
LA TAPISSERIE EN ITALIE, EN FRANCE, EN ALLEMAGNE
ET EN ANGLETERRE

Pendant le xvie siècle, l'Italie est, après les Flandres, le pays où la fabrication des tapisseries a pris le plus brillant essor. Comme si la Renaissance avait doublé en elle la faculté d'agir et de créer, elle ne se borna pas à défrayer de cartons le reste de l'Europe; elle ambitionna encore de produire elle-même des tapisseries, et elle y réussit, à une condition cependant : celle d'appeler de temps en temps des artistes flamands pour renouveler la tradition.

Sans doute, les tapissiers répandus dans la Péninsule étaient trop peu nombreux, leurs entreprises soumises à trop de fluctuations, pour qu'ils pussent songer à adopter la forte organisation propre à l'industrie flamande. En Italie, point de corporations, point de règlements destinés, soit à assurer la bonne fabrication, soit à garantir les droits des producteurs. Les maîtres étaient tour à tour payés au mois ou à l'année, alors toutefois qu'ils ne travaillaient pas pour leur propre compte et ne traitaient pas à forfait avec leurs clients. Quelque

précaires qu'y fussent les conditions d'existence pour la tapisserie, l'Italie est probablement le pays dont les ateliers se rapprochaient le plus des manufactures dans le sens moderne : autant le travail était fractionné dans les villes, si libres, des Flandres, autant les princes qui gouvernaient la majeure partie de la Péninsule aimaient à grouper autour d'eux un noyau d'artistes capables d'exécuter promptement leurs commandes.

Les guerres qui désolèrent l'Italie au début du XVIe siècle y paralysèrent pendant longtemps l'essor de la tapisserie : nous n'avons à signaler, pour cette période, que l'atelier de Vigevano, dirigé par Benedetto da Milano; c'est de là que sortit la belle suite des *Mois Trivulce*, commandée par le maréchal de ce nom et aujourd'hui encore conservée dans le palais de sa famille, à Milan. On s'accorde à faire honneur des cartons de cette suite à Bartolomeo Suardi, surnommé le Bramantino, un des maîtres les plus habiles de l'École lombarde.

Dans le second tiers du XVIe siècle, le chef de la maison d'Este, le duc Hercule II (1534-1559), dont les ancêtres avaient si puissamment contribué au développement de la tapisserie italienne, entreprit de relever une fabrication qui, si elle n'avait pas complètement disparu de ses États, ne faisait plus dans tous les cas que se traîner péniblement. Dès la seconde année de son règne, il comptait parmi les artistes attachés à sa cour deux tapissiers flamands d'une habileté consommée, Nicolas et Jean Karcher ou Carcher. Ce dernier, en qui la fabrication ferraraise s'incarna pendant de longues années, mit au jour de nombreuses suites, d'une rare perfection technique.

Le peintre en titre de la fabrique était le Ferrarais Battista Dosso ; c'est à lui que nous devons les cartons des *Métamorphoses,* dont une pièce est entrée il y a quelques années au musée des Gobelins, grâce à l'initiative de M. Darcel. D'autres suites, l'*Histoire d'Hercule*, des



CH. GOUTZWILLER.

LES MOIS TRIVULCE, D'APRÈS BRAMANTINO SUARDI

Tapisserie de Vigevano (Collection Trivulce, à Milan.)

berceaux de verdure avec des termes, etc., ont malheureusement disparu.

A côté de B. Dosso on trouve le peintre flamand Luca Cornelio, qui composa les cartons des *Cités de la maison d'Este,* ceux des *Grotesques*, ainsi que ceux des

Chevaux (il s'agit des chevaux favoris du prince régnant). Un de ses compatriotes, Guglielmo Boides, de Malines, travailla également pour l'atelier de tapisseries.

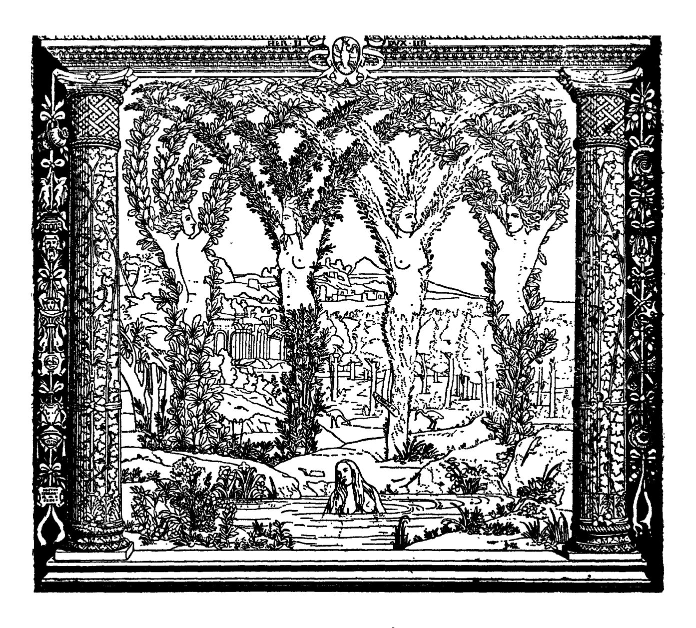
La manufacture de Ferrare, comme les autres manufactures princières de l'époque, était autorisée à accepter des commandes du dehors. Jean Karcher en profita pour exécuter, d'après les cartons du Garofalo et de Camillo Filippi, auxquels on avait adjoint Luca Cornelio pour les bordures, l'*Histoire de saint Georges et de saint Maurelius,* qui, depuis lors, orne, aux grandes fêtes, la cathédrale de Ferrare. La cathédrale de Côme, de son côté, lui confia le tissage de l'*Histoire de la Vierge,* d'après les cartons du Milanais Giuseppe Arcimboldo.

On attribue en outre aux ateliers de Jean Karcher la belle suite des *Enfants jouant,* dont la gravure ci-contre reproduit une pièce.

Pendant le règne d'Alphonse II, successeur d'Hercule II (1559-1597), la manufacture déclina à vue d'œil. La vogue croissante des cuirs de Cordoue semble avoir hâté sa ruine. Les métiers de haute lisse ferrarais ne survécurent pas à ce prince.

Les productions de la manufacture ferraraise se distinguent par l'importance accordée à l'élément décoratif : les grotesques, la végétation, le paysage, y jouent un rôle important; la grâce, la légèreté, la fantaisie, l'y emportent sur les prétentions au style; reposer l'esprit, charmer les regards, telle était, aux yeux des princes d'Este, la première mission du décorateur. Ils n'avaient pas tort, ces Mécènes si prodigues, ces juges si délicats.

Incité par l'exemple de la maison d'Este, Cosme I[er], duc, puis grand-duc de Toscane (1537-1574), résolut de doter Florence d'une manufacture capable de lutter avec celle de Ferrare, et eut la joie de voir son œuvre pros-



LES MÉTAMORPHOSES, D'APRÈS B. DOSSO
Tapisserie ferraraise du XVI[e] siècle. (Musée des Gobelins.)

pérer; l'« Arazzeria Medicea », c'est le nom sous lequel sa fondation est connue, dura autant que les Médicis, c'est-à-dire jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle[1].

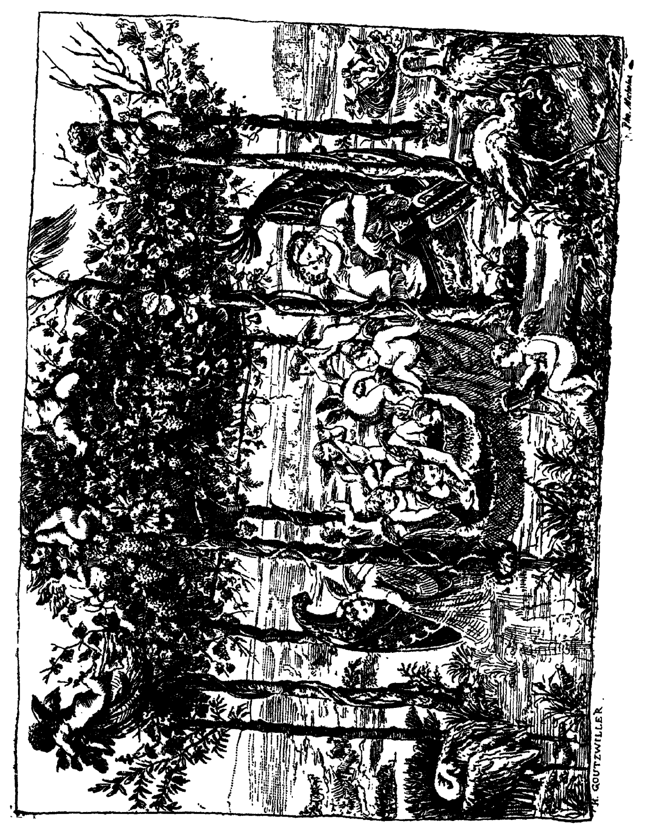
1. L'histoire de la tapisserie à Florence a fait l'objet d'un travail de M. Conti: *Ricerche storiche sull' arte degli arazzi in*

Les deux maîtres chargés de diriger la nouvelle manufacture étaient des Flamands, Jean Rost ou Rostel, de Bruxelles, et Nicolas Carcher ou Karcher. Le duc s'engageait à leur fournir un local convenable, à leur verser à chacun 600 écus d'or par an, tout en leur permettant de travailler pour les personnes du dehors, enfin à leur payer à part tous les ouvrages exécutés pour sa maison. Rost et Karcher, de leur côté, promettaient d'installer vingt-quatre métiers, dont douze au moins devaient fonctionner régulièrement; ils se chargeaient en outre de former gratuitement des apprentis. Le contrat, d'abord conclu pour une période de trois ans, fut renouvelé jusqu'en 1552. A partir de ce moment, malgré toutes sortes de fluctuations, la manufacture florentine ne chôma plus un instant.

Parmi les peintres que Cosme Ier attacha à la manufacture ducale figurait au premier rang le Bronzino (1502-1572); c'est à lui que nous devons la majeure partie des cartons de l'*Histoire de Joseph,* aujourd'hui exposés dans les salles du Palais-Vieux, ceux du *Parnasse* et de l'*Hippocrène* (1556), ceux du *Marysas* (1566). Puis venait François Salviati (1510-1563), l'auteur d'un autre carton de l'*Histoire de Joseph,* le *Songe de Pharaon.* Salviati exécuta en outre les cartons d'une *Histoire d'Alexandre le Grand,* qui fut tissée dans les Flandres pour Pierre-Louis Farnèse, et d'une *Histoire de Lucrèce,* dont Vasari célèbre la beauté. Un troisième maître fameux, Francesco d'Albertino, surnommé le

Firenze; Florence, 1875. J'ai résumé et complété le travail du savant florentin dans mes *Tapisseries italiennes (Histoire générale de la Tapisserie).*

Bachiacca († 1577), fournit les cartons des *Douze Mois*, jusqu'à ces derniers temps exposés dans le corridor des



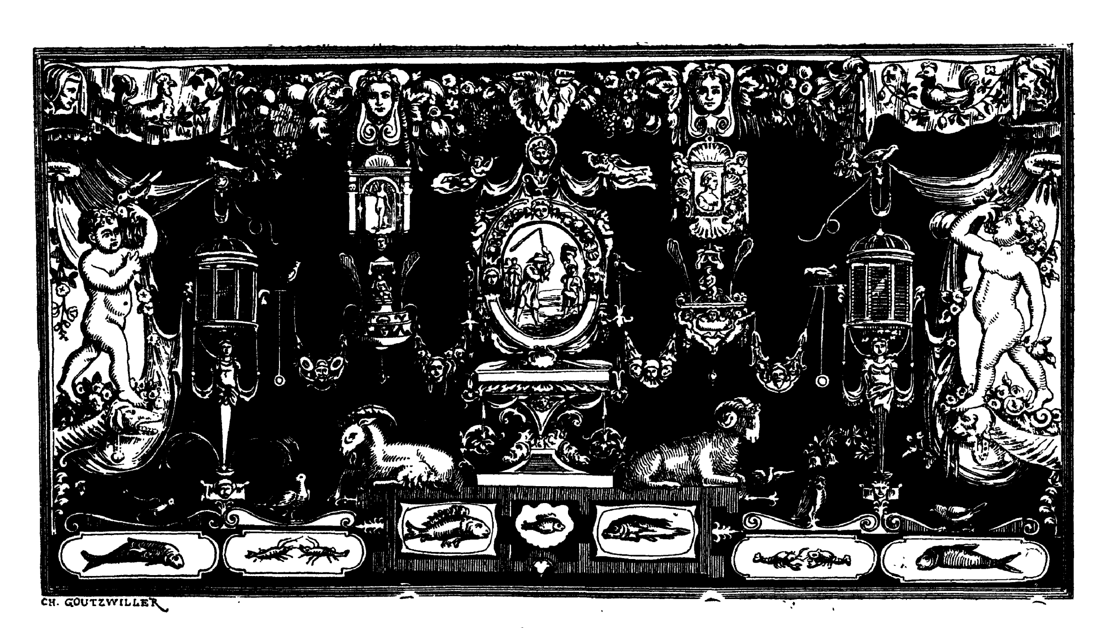
Offices, et ceux des *Grotesques* faisant partie de la même collection.

Les suites dues à la collaboration du Bronzino, de



HISTOIRE DE JOSEPH : LE FESTIN DE PHARAON,
d'après le Bronzino
Tapisserie florentine du XVIe siècle, au Palais-Vieux de Florence.

Salviati et de Bachiacca, d'une part, de Jean Rost et de



GROTESQURS, D'APRÈS LE BACHIACCA

Tapisserie florentine du XVIe siècle (Musée des Offices.)

Nicolas Karcher, de l'autre, justifient l'admiration qu'elles inspirèrent aux contemporains. Si dans leurs cartons les peintres florentins oublient parfois trop les convenances décoratives pour montrer leur science du dessin, pour s'essayer dans ces tours de force dans lesquels triomphait Michel-Ange, si, dans l'*Histoire de Joseph* surtout [1], ils rompent avec cette pondération, cette science de groupement, dont ils semblaient devoir se faire les champions, en revanche, Rost et Karcher ont apporté dans leur travail de traduction une conscience et un goût que l'on ne saurait assez admirer. Ces maîtres excellent à reproduire, ici la fierté des profils du Bronzino, ailleurs la finesse des arabesques du Bachiacca, et cependant leur coloris ne cesse pas d'être riche, vibrant, harmonieux : leurs tapisseries sont aujourd'hui encore une fête pour les yeux.

La place nous manque pour étudier les nombreuses suites sorties, vers le milieu du XVIe siècle, de l'atelier florentin. A côté de l'*Histoire de Joseph*, des *Mois*, des *Grotesques*, nous devons nous borner à mentionner, dans la collection des Offices, une *Flore* et la *Justice délivrant l'Innocence*, et, dans la basilique de Saint-Marc de Venise, l'*Histoire de saint Marc*.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, un Flamand, Jean van der Straten, ou, comme on l'appelle d'ordinaire, le Stradan (1523-1605), devint le pourvoyeur attitré de la fabrique médicéenne. Le nouveau venu était brouillé avec tout ce qui porte le nom de distinc-

1. Voy., entre autres, les pièces de cette suite publiées par M. Wauters dans *les Tapisseries historiées à l'Exposition nationale belge de 1880*.

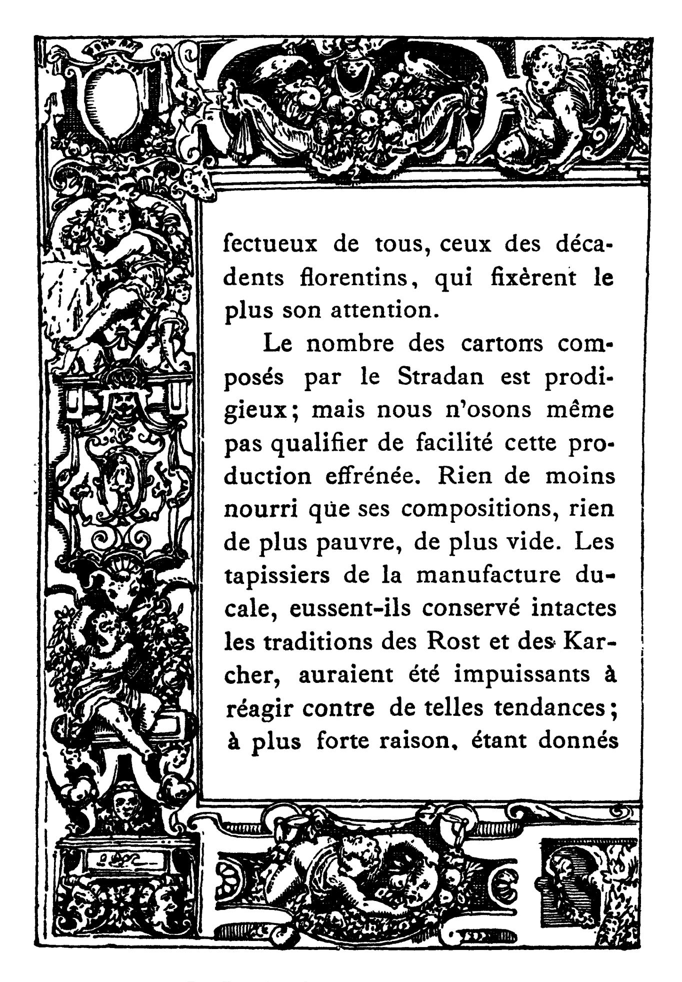
tion, élégance, sentiment décoratif; s'il s'inspira des



ESQUISSE POUR UNE TAPISSERIE

Fac-similé d'un dessin de F. Salviati. (Musée des Offices.)

modèles italiens contemporains, ce furent les plus dé-



fectueux de tous, ceux des décadents florentins, qui fixèrent le plus son attention.

Le nombre des cartons composés par le Stradan est prodigieux; mais nous n'osons même pas qualifier de facilité cette production effrénée. Rien de moins nourri que ses compositions, rien de plus pauvre, de plus vide. Les tapissiers de la manufacture ducale, eussent-ils conservé intactes les traditions des Rost et des Karcher, auraient été impuissants à réagir contre de telles tendances; à plus forte raison, étant donnés

ESQUISSE POUR UNE TAPISSERIE

Fac similé d'un dessin de F. Salviati (Musée des Offices.)

les procédés de plus en plus expéditifs qui, sur les bords



ESQUISSE POUR UNE TAPISSERIE
Fac-similé d'un dessin d'A. Aspertini (Musée des Offices).

de l'Arno comme sur ceux de l'Escaut, avaient remplacé

l'ancienne minutie, cédèrent-ils sans scrupules au courant. On pourra juger de l'abaissement de la manufacture florentine pendant le dernier tiers du XVIe siècle par les *Chasses* qui déshonorent plusieurs des palais royaux de la Toscane.

Considérée dans son ensemble, la tapisserie florentine — et la responsabilité de ces résultats incombe uniquement aux peintres chargés de l'exécution des cartons — se distingue par ses prétentions au style, par son manque de liberté et de fantaisie. A l'exception des *Mois* et des *Grotesques* du Bachiacca, il est difficile d'y trouver des tentures conçues dans un esprit décoratif vraiment désintéressé; on s'attache avant tout aux grandes compositions historiques : scènes de l'histoire sainte, scènes de la mythologie, fastes de la maison de Médicis. On dirait que dans le despotisme savant inauguré par Cosme Ier il n'y avait point de place pour les qualités qui avaient si longtemps fait la gloire de l'École florentine : la grâce, l'enjouement, la rêverie.

Nous pouvons passer rapidement sur les autres ateliers italiens du XVIe siècle. Ceux qui prirent naissance à cette époque à Venise et à Gênes n'eurent qu'une importance secondaire : ces deux villes étant avant tout, comme Anvers pour les Flandres, des entrepôts, non des centres de production. Aussi y voit-on les métiers de haute lisse se dresser et disparaître avec une égale facilité. Ce qu'il fallait avant tout, étant donnée l'immense accumulation de tapisseries des Flandres, c'étaient des rentrayeurs chargés de les conserver, de les réparer, non des tapissiers occupés à en créer de nouvelles.

L'entrepôt de Venise jouissait, au commencement du XVIIe siècle encore, d'une si grande réputation que l'on vit des princes ou des grands seigneurs de ce côté-ci des Alpes, entre autres l'électeur de Bavière, y faire des acquisitions importantes. Les Vénitiens mettaient d'ailleurs un grand empressement à conquérir pour eux-mêmes ces précieux tissus. Au XVIe siècle, il n'y avait point de palais qui n'en fût pourvu [1].

Dans notre pays, sous l'action de la Renaissance, la tapisserie se relève; si nos ateliers ne parviennent pas encore à égaler la prospérité de leurs aînés du XIVe siècle, ils se distinguent, par contre, par la perfection de la main-d'œuvre et la pureté du goût.

François Ier s'efforça de développer l'art qui avait jeté un si grand lustre sur les règnes d'un Charles V et d'un Charles VI, d'un Charles VIII et d'un Louis XII. Vers 1535, il établit à Fontainebleau une fabrique qui occupa une quinzaine de maîtres tapissiers. Placée sous la direction de Philbert Babou, sieur de la Bourdaizière, surintendant des bâtiments royaux, et de Sébastien Serlio, le célèbre architecte italien, la fabrique royale eut pour mission de traduire les cartons du Primatice, qui semble avoir peint une petite suite de l'*Histoire de Scipion*, de Matteo del Nassaro, de Vérone, l'auteur de l'*Histoire d'Actéon et d'Orphée*, et de Claude Baudouin.

Sous Henri II, Philibert Delorme reçut la direction de la fabrique de Fontainebleau, dont les destinées ultérieures ne sont pas connues. Il y a lieu de croire qu'elle disparut à l'époque de la mort de ce prince.

1. Urbani de Gheltof, *Degli arazzi in Venezia*; Venise, 1878.

Les trois tapisseries reproduites ci-contre sont attribuées par les juges les plus compétents à la fabrique que nous venons d'étudier; elles lui font le plus grand honneur.



PIÈCE DE L'HISTOIRE DE DIANE
Tapisserie de l'atelier de Fontainebleau (Au château d'Anet.)

Henri II, tout en encourageant la fabrique de Fontainebleau, lui donna une rivale à Paris; il choisit l'hôpital de la Trinité pour y installer un certain nombre de métiers de haute lisse. La nouvelle institution réussit à

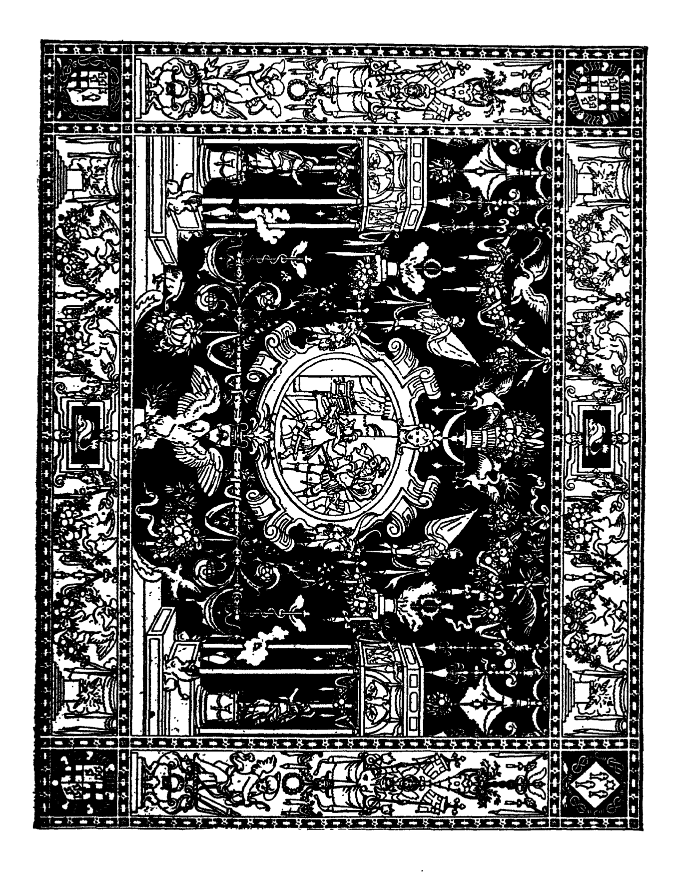


GROTESQUES : UNE BACCHANALE

Tapisserie de Fontainebleau aux armoiries de Catherine de Médicis

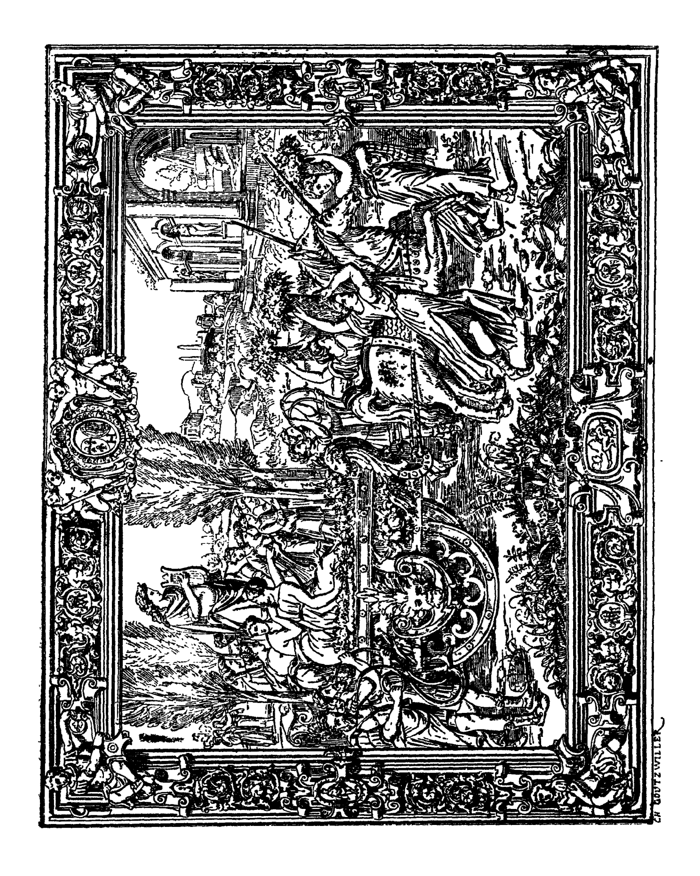
(Collection de M. E. Peyre.)

souhait; elle prolongea son existence jusqu'en plein XVIIe siècle.



Antoine Caron († 1598) et Henri Lerambert, tels sont les peintres qui ont attaché leur nom à la fabrique

de la Trinité. Ils exécutèrent pour elle les cartons d'une suite qui devint rapidement populaire, l'*Histoire de*



Mausole et d'Artémise, avec les allusions les plus transparentes à l'Artémise du XVI[e] siècle, Catherine de

Médicis. De 1570 à 1660, on ne compte pas moins de dix tentures de cette suite, dont quelques-unes en dix ou quinze pièces, formant ensemble une superficie de 1,711 mètres carrés[1]. L'influence de Jules Romain perce à chaque instant dans cette longue succession de tableaux, moitié historiques, moitié allégoriques, dont l'intérêt, malheureusement, ne se soutient pas.

Lerambert seul exécuta en outre les cartons de l'*Histoire de Coriolan* et ceux de l'*Histoire du Christ*, destinée à l'église Saint-Merri. Son principal interprète, le plus éminent représentant de la fabrique de la Trinité, fut le tapissier Maurice Dubourg.

L'Hôtel de Cluny possède trois tapisseries de la même époque, mais d'une facture trop grossière pour qu'on puisse les attribuer à Dubourg; la *Bataille de Jarnac* et la *Bataille de Saint-Denis* (nos 6332-6334).

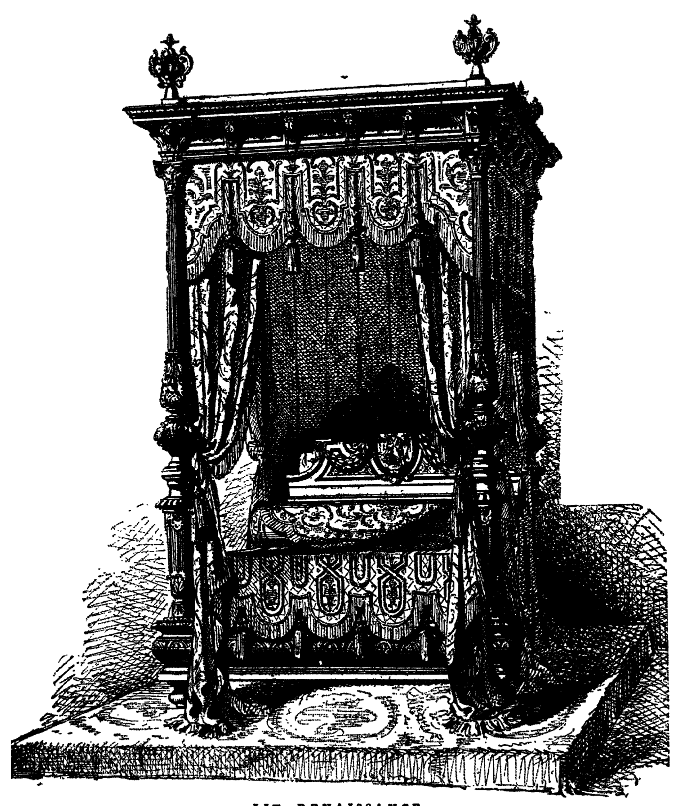
L'histoire des fabriques de Fontainebleau et de la Trinité est peu connue; celle des ateliers provinciaux l'est moins encore. On sait seulement que Tours et Felletin (probablement aussi Aubusson) déployèrent une certaine activité à cette époque.

L'histoire de la tapisserie dans les autres parties de l'Europe n'offre pour la période dont nous nous occupons qu'un intérêt médiocre.

En Alsace, à Saverne, les nonnes de Saint-Jean-des-Choux tissèrent, de 1510 à 1560, quelques tapisseries récemment publiées par M. Christmann[1].

1. Article de M Gerspach : *Revue alsacienne*, t. X (1886), p. 18.

En Allemagne, l'atelier de Lauingen seul mérite d'être cité; il donna naissance à quelques tentures, les



LIT RENAISSANCE.
(Château de Fontainebleau.)

unes héraldiques, les autres topographiques, aujourd'hui la plupart conservées au musée national de Munich:

les *Ancêtres de la maison de Bavière,* les *Cités saintes de la Palestine, un Camp.*

L'Angleterre aussi ne peut citer pour le XVI[e] siècle qu'un seul atelier : celui de Burcheston, fondé par William Sheldon, vers la fin du règne de Henri VIII : le tapissier Robert Hicks y exécuta les cartes des



FRAGMENT D'UNE TAPISSERIE DU XVI[e] SIÈCLE.
(Collection de la famille de Rothschild.)

comtés d'Oxford, de Worcester, de Warwick et de Gloucester (Musée de la Société philosophique à York).

CHAPITRE XII

LE XVIIe SIÈCLE
FONDATION DE LA MANUFACTURE DES GOBELINS

Les symptômes de lassitude et d'affaissement qui s'étaient manifestés vers la fin du XVIe siècle pouvaient faire craindre pour l'avenir de la tapisserie, si florissante pendant toute la durée de la Renaissance : la boursouflure, d'une part, la sécheresse, de l'autre, telle était l'alternative à laquelle les tapissiers paraissaient condamnés. Il n'en fut rien, grâce à l'initiative de deux artistes célèbres, l'un Flamand, l'autre Français, qui réussirent à remettre la peinture décorative dans sa voie véritable. Bientôt la composition recouvra ce que je serais tenté d'appeler sa fluidité; on découvrit à nouveau l'art de marier harmonieusement les figures les unes aux autres, de répartir les groupes sur le champ de la tenture conformément aux règles de la décoration, d'imprimer à l'ensemble une certaine allure, qualités qui toutes supposent une grande facilité d'invention, une imagination riche et brillante.

Il n'avait pas été donné aux représentants de l'École

coloriste italienne, les Vénitiens, d'intervenir d'une manière efficace dans le développement de la tapisserie; cette mission échut à leur héritier, un enfant du Nord, chez lequel la fougue s'alliait à un vif sentiment du rythme et qui savait concilier la puissance dramatique avec l'exubérance des détails : le grand Rubens a marqué à jamais sa trace dans l'art dont nous étudions l'histoire. Alors même qu'il n'aurait composé que cette *Histoire de Marie de Médicis*, le modèle le plus brillant qu'un tapissier pût rêver de traduire sur le métier[1], il aurait déjà bien mérité de l'art qui faisait depuis trois siècles la gloire des Flandres. Mais le maître peignit de sa main les cartons de plusieurs suites, dont l'une du moins, l'*Histoire de Constantin*, a été reproduite bien souvent, à Paris aussi bien qu'à Bruxelles, car les cartons de Rubens ont eu, comme ceux de Raphaël, la bonne fortune d'être immédiatement adoptés en tout pays et de devenir le patrimoine commun de l'Europe entière. L'*Histoire d'Achille* et l'*Histoire de Decius* n'obtinrent pas moins de succès; il en fut de même du *Triomphe de l'Église*, avec les *Scènes de l'Ancien Testament*, dont dix-sept pièces sont aujourd'hui conservées au couvent des carmélites déchaussées, à Madrid[2].

Si nous laissons de côté les peintres qui ont plus ou moins accidentellement fourni des modèles à la tapis-

1. L'*Histoire de Marie de Médicis* n'a été exécutée en tapisserie que dans ce siècle-ci; commencé aux Gobelins sous la Restauration, ce travail a été achevé sous le règne de Louis-Philippe.

2. *Descripcion de los tapices de Rubens que se colocan en el claustro del monastero de las señoras religiosas descalzas reales* Madrid, 1881.

serie, Jordaens et Teniers, dans les Flandres, Lerambert,



HISTOIRE DE CONSTANTIN : UNE BATAILLE, D'APRÈS RUBENS.
(Tapisserie parisienne, commencement du XVIIe siècle, au Garde-Meuble.)

Guyot, Dumée, Simon Vouet, Philippe de Champagne,

le Poussin, Lesueur, Van der Meulen, Noël Coypel, Sébastien Bourdon, en France[1], Romanelli et les élèves de Pierre de Cortone, en Italie, Candido ou de Witte, en Allemagne, Francis Cleyne, en Angleterre, un nom domine, avec celui de Rubens, tout le XVII[e] siècle et balance la gloire du chef de l'École d'Anvers, celui de Charles Le Brun. L'émule ou plutôt le successeur de Rubens ne compte point parmi les plus grands artistes, même à ne prendre pour termes de comparaison que ses contemporains. La gloire d'un Poussin, d'un Lesueur, d'un Rigaud éclipse la sienne, et cependant ce génie universel a fait pour les arts décoratifs plus que tous ses contemporains réunis. Le sentiment de la décoration est si vif en lui que ses peintures se transfigurent en passant de la toile sur la chaîne; leur traduction dans un art différent leur donne plus d'éclat, une harmonie plus riche et plus mâle. Il en est de même des grands tableaux de cérémonies qui forment l'incomparable suite appelée l'*Histoire du Roi*. Quand ces tentures éblouissantes s'agitent, on éprouve comme un frémissement religieux; on croit voir Alexandre, le roi-dieu, et Louis XIV, le roi-soleil, descendre de leur char triomphal ou des marches du trône pour se mêler à nous. Ces figures héroïques, les unes couvertes

1. Lerambert : continuation de l'*Histoire d'Artémise;* Vouet : le *Sacrifice d'Abraham,* les *Amours de Renaud et d'Armide;* Corneille : *Jeux d'enfants, Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament;* Philippe de Champagne : la *Vie de la Vierge,* et trois pièces de l'*Histoire de saint Gervais et de saint Protais;* Lesueur : deux pièces de la même suite; Sébastien Bourdon : une pièce de la même suite; Le Poussin : les *Sacrements;* Noël Coypel : les *Triomphes des dieux,* etc.

d'armures étincelantes, les autres d'étoffes brochées d'or et de soie, de pierreries, de dentelles, s'animent d'une nouvelle vie sur ces surfaces souples et ondulées. Fastidieux lorsqu'il se produit dans la peinture à l'huile ou à fresque, qui ne connaît pas que cette seule note, le besoin de pompe et de magnificence, inhérent au grand siècle, trouve sa plus naturelle et sa plus heureuse expression dans ces tissus dont l'or et la soie forment les éléments naturels?

Obéissant à un esprit de tolérance qui lui fait honneur, le siècle de Louis XIV s'est plu à associer aux compositions nouvelles ces compositions nuancées, spirituelles, savantes au suprême degré, les grandes pages décoratives créées par la Renaissance. Ce n'est pas que l'intensité de vie, la liberté et la franchise de style qui caractérisent celles-ci, fussent en harmonie avec ces salons blanc et or, avec ces moulures, ces glaces, ces girandoles, disposées avec une science consommée, avec cette société polie et correcte à l'excès. Mais il y avait en elles des principes de beauté tellement supérieurs qu'elles s'imposèrent même à un Louis XIV, même aux familiers du palais de Versailles. On continua en France, dans les Flandres, en Angleterre, en Italie, à copier les *Actes des Apôtres,* les *Fructus belli,* l'*Histoire de Scipion,* l'*Histoire de Vulcain,* les *Enfants jouant,* de Jean d'Udine, et on les copia avec la plus scrupuleuse exactitude. On tissa notamment, aux Gobelins, dans les premières années du XVIIIe siècle, une suite des *Chasses de Maximilien,* que les connaisseurs les plus clairvoyants ont de la peine à distinguer de la suite du XVIe siècle. Louis XIV fut moins heureu-

sement inspiré en faisant mettre sur le métier celle des créations de la Renaissance qui prime toutes les autres, les Stances du Vatican; la fresque et la tapisserie procèdent, nous ne nous lasserons pas de le répéter, de principes différents, presque opposés; malgré le génie d'un Raphaël, il est permis de concevoir des compositions se prêtant mieux aux exigences de l'art textile que les chefs-d'œuvre des Stances.

Considérée dans ce que l'on pourrait appeler son rôle social, la tapisserie reste, pendant le XVII[e] siècle, en possession de tous ses privilèges, quoique l'enthousiasme de la période précédente ait fait place à des sentiments plus calmes, plus réfléchis. On lui confie, comme par le passé, le soin de perpétuer le souvenir des événements les plus marquants; à côté des compositions religieuses et surtout des compositions mythologiques et allégoriques, qui prennent naissance à cette époque, on rencontre en grand nombre les sujets tirés de l'histoire contemporaine[1].

C'est comme naguère à la tapisserie que recourent les municipalités ou les princes désireux d'offrir un souvenir à un allié, à un hôte illustre. A Bruxelles, nous voyons à différentes reprises la ville faire don à ses gouverneurs généraux de « chambres » de la valeur de

1. France: *Histoire du Roi.*

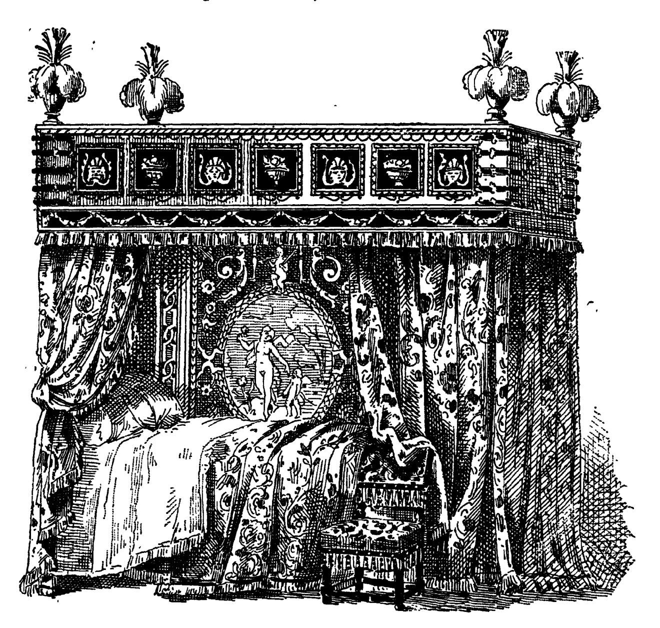
Flandres : *Batailles de l'archiduc Albert; Histoire du comte de Moncade; Victoires du roi Guillaume III* (bataille de Bresgate, Descente de Torbay, bataille de la Boyne).

Italie : *Histoire d'Urbain VIII.*

Allemagne : *Histoire de la maison de Bavière; Histoire du grand Électeur.*

Danemark : La *Guerre de Scanie.*

12,000 florins[1]. Louis XIV veut-il donner au duc de Lorraine, qui vient de lui prêter hommage, une marque de sa munificence, il lui offre une tenture de l'*Histoire d'Alexandre*, du prix de 25,000 écus. Le roi-soleil se servit



LIT LOUIS XIII

même de la tapisserie pour graver de certaines leçons dans l'esprit de ceux de ses alliés qui avaient la compréhension quelque peu difficile. Le moyen pour eux de se fâcher quand ils recevaient des « memoranda » sous forme de magnifiques tissus de soie et d'or! De ce

1. Wauters, p. 201.

nombre était la tapisserie que le monarque français envoya au pape et qui représentait l'AUDIENCE DONNÉE PAR LE ROY LOUIS XIV A L'AMBASSADEUR D'ESPAGNE POUR DÉCLARER AU NOM DU ROY SON MAISTRE QU'A L'AVENIR LES AMBASSADEURS D'ESPAGNE N'ENTRERONT PLUS EN CONCURRENCE AVEC LES AMBASSADEURS DE FRANCE [1].

Signalons, à côté de ce trait d'orgueil, un témoignage de gratitude touchant. Arrivé en France, le pieux roi Jacques d'Angleterre ne crut pouvoir mieux marquer sa reconnaissance au roi Louis XIV, pour la manière généreuse avec laquelle celui-ci le reçut dans son infortune, qu'en lui faisant présent de ses riches et magnifiques tentures. Il s'agit des *Actes des Apôtres,* ce chef-d'œuvre de l'atelier de Mortlake, aujourd'hui un des joyaux du Garde-meuble national.

Dans les cérémonies religieuses, les réjouissances publiques, les solennités de toute sorte, la tapisserie n'a rien perdu de son importance. On en jugera par le trait suivant : à Paris, en 1656, nous voyons la corporation des tapissiers tenue, moyennant une indemnité de 300 livres, de garnir de tapisseries, le jour de l'octave du Saint-Sacrement, les maisons des protestants dans la ville et les faubourgs. Ce travail était tellement considérable que les tapissiers se plaignirent de l'insuffisance de l'indemnité, qui ne représentait pas le tiers de la dépense : ils avaient en effet plus de 800 pièces à fournir et à tendre [2].

1. Barbier de Montault, *Inventaire descriptif des tapisseries de haute lisse conservées à Rome.* Arras, 1879, p. 110.

2. Boyer de Sainte-Suzanne, *Notes d'un curieux sur les Tapisseries tissées de haute ou basse lisse.* Monaco, 1876, p. 58.

Si, envisagée sous ces différentes faces, la tapisserie reste au XVIIe siècle ce qu'elle avait été au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, nous voyons au contraire s'accomplir, au point de vue de la production, des changements de la plus haute importance. La centralisation fait des progrès rapides; les manufactures officielles tendent à se substituer, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, et même dans le Nord, aux ateliers particuliers; l'action gouvernementale remplace l'initiative privée. Le résultat le plus marquant des efforts nouveaux est le déplacement, en faveur de la France, de la suprématie naguère exercée par les Pays-Bas : en créant les Gobelins, cette école de hautes et fortes études, Colbert assure à notre pays une prépondérance qu'il n'a point perdue depuis. Désormais, l'Europe entière s'inspire des principes de notre grande manufacture nationale et nous emprunte nos ouvriers; la tapisserie est redevenue, comme au XIVe siècle, un art français.

Au début de cette revue, dans laquelle, cette fois, la France tiendra le premier rang, il importe d'étudier avec un soin tout particulier les efforts multiples qui ont assuré le triomphe des ateliers parisiens sur les ateliers de Bruxelles et déterminé l'établissement de la manufacture des Gobelins.

L'importance économique d'une industrie d'art telle que la tapisserie ne pouvait échapper à la clairvoyance de Henri IV. Ce grand roi ne négligea rien, d'une part, pour développer en France la haute et la basse lisse, ainsi que la fabrication des tapis à la façon du Levant;

de l'autre, pour protéger les ateliers nationaux contre la concurrence étrangère.

Son premier acte fut l'installation, en 1597, dans la maison professe des jésuites, rue Saint-Antoine, de plusieurs métiers de haute lisse, qu'il plaça sous la direction d'un tapissier en renom, Laurent; il adjoignit à Laurent, dans la suite, Dubourg, l'auteur des tapisseries de Saint-Merri. En 1603, l'atelier du faubourg Saint-Antoine fut transféré au Louvre.

Une fondation postérieure, celle d'une manufacture de tapisseries « façon des Flandres », eut une importance bien autrement grande. Dès 1601, nous trouvons des tapissiers flamands établis à Paris, au service du roi, sous la direction du sieur de Fourcy, intendant et ordonnateur des bâtiments royaux. En 1607, Henri IV fit un nouvel appel aux Flandres : François de la Planche et Marc Coomans, tels furent les maîtres auxquels il confia la direction des métiers de basse lisse, installés aux Tournelles d'abord, dans le faubourg Saint-Marceau ensuite. Des lettres de noblesse, des subsides considérables, les privilèges les plus étendus, rien ne lui coûta pour stimuler le zèle de de la Planche et de Coomans. On en jugera par les dispositions suivantes : « Pendant vingt-cinq ans, nul ne pourra imiter leurs manufactures; le Roy leur donnera, à ses dépens, des lieux pour les loger, eux et leurs ouvriers, ces derniers déclarés régnicoles et naturels, sur leur certification de nos lettres patentes, exemptés de tailles et de toutes autres charges pendant lesdites vingt-cinq années; les maîtres, après trois ans, les apprentis, après six ans, pourront avoir boutiques, sans faire chef-d'œuvre, et ce

durant les vingt-cinq années; le Roy leur donnera, la première année, vingt-cinq enfants, le seconde vingt, et autant la troisième, tous Français, dont il payera la pension et les parents l'entretien, pour apprendre le métier; les entrepreneurs tiendront quatre-vingts métiers au moins, dont soixante à Paris; ils auront chacun quinze cents livres de pension et cent mille livres pour commencer le travail; toutes les étoffes employées par eux, sauf l'or et la soie, seront exemptes d'impositions; ils pourront partout tenir brasseries et vendre de la bière. L'entrée des tapisseries étrangères sera défendue; en vendant les leurs, ce sera au prix que les autres se vendent aux Pays-Bas[1].

Henri IV créa en outre au Louvre une fabrique de tapis, « à la façon de Perse ou de Turquie », qui fut le point de départ de la fabrique de la Savonnerie. Il donna pour directeur à cet établissement Pierre Dupont, l'auteur du curieux traité intitulé *la Stromatourgie*.

Pour compléter le tableau de l'activité qui régnait alors à Paris, il nous faut rappeler l'atelier de la Trinité; ses métiers ne cessèrent de fonctionner, quelque concurrence que leur fissent les ateliers plus spécialement patronnés par le roi.

Les peintres Lerambert (†1610), Dubreuil, Laurent Guyot, Dumée, tels furent les maîtres spécialement chargés de l'exécution des cartons destinés aux différents ateliers royaux. Dubreuil est l'auteur de l'*Histoire de Diane;* Guyot celui des *Chasses de François I*er, et de

1. Lacordaire, *Notices historiques sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie;* édit. de 1853, p. 32.

l'*Histoire de Gombaud et Macée,* sujet déjà traité au xvi[e] siècle; ce maître exécuta en outre, en collaboration avec Dumée, les cartons du *Pasteur fidèle*[1].

Sully, bien différent en cela de Colbert, plaçait les intérêts de l'agriculture avant ceux de l'industrie; il voyait d'un mauvais œil l'établissement de manufactures qui ne lui paraissaient propres qu'à favoriser les progrès du luxe; aussi ne laissa-t-il passer aucune occasion de témoigner son hostilité à leurs directeurs, qui eurent plus d'une fois à lutter avec des difficultés financières sérieuses.

La mort de Henri IV porta naturellement le coup le plus sensible à l'entreprise de Comans et de la Planche, comme d'ailleurs à la plupart des grands établissements fondés sous les auspices du roi. « Il en a cousté, dit un écrivain contemporain, de grands deniers à sa Majesté, perte et ruyne à ses subjets, tesmoin les tapisseries de Bruxelles à sainct Marcel, les toilles façon de Hollande à Mantes, les drap de soye et or de Milan... au Parc Royal dont aujourd'huy il ne paroit marque ne vestige[2] ».

Cette dernière affirmation est exagérée : après de nombreuses vicissitudes, Comans et de la Planche s'installèrent, en 1630, aux Gobelins. Mais tandis que les héritiers du premier de ces maîtres y fixèrent définitivement leur résidence, ceux du second ne tardèrent pas à faire choix du faubourg Saint-Germain.

1. Nous empruntons ces différents renseignements au travail M. Lacordaire sur les Gobelins.

2. Document de 1611, publié par M. F. Michel, *Recherches*, t. II, p. 296.

Finissons-en dès à présent avec ces deux ateliers, qui survécurent, mais de peu d'années, à l'établissement des Gobelins.



LE SACRIFICE D'ABRAHAM
D'après Simon Vouet. Atelier des Comans. (Musée des Gobelins.)

Plusieurs pièces de l'atelier des Comans sont parvenues jusqu'à nous. En 1876, à l'Exposition de l'Union centrale, on a pu voir au palais de l'Industrie la *Chasse*

de Méléagre, marquée d'un double C, initiale de Charles de Comans, le *Sacrifice d'Abraham,* marquée d'un A. C. (Alexandre de Comans), et la *Métamorphose d'Aréthuse,* revêtue de la même marque. Une autre tapisserie sortie des mêmes ateliers, tapisserie qui a jusqu'ici échappé à toutes les recherches, se trouve au Musée national de Munich; elle représente le *Mariage de l'empereur Othon* (marques : une fleur de lis entre deux P, un M surmonté d'un F, et un monogramme dans lequel on démêle les lettres P. D. M). Toutes ces tentures se distinguent par leur dessin serré, par leur tonalité savante plutôt que riche.

Les tapisseries de l'atelier dirigé par les de la Planche semblent avoir également réuni de grandes qualités. Un rapport de 1718 porte sur l'ensemble de ses productions le jugement le plus favorable. « La fabrique de M. de la Planche, qui a eu le même sort, je veux dire qui est pareillement éteinte, est venue ensuite; il est bien fâcheux qu'un si digne conducteur n'ait point laissé de successeurs, vu les beaux morceaux qui restent de cette fabrique : on a toujours estimé la beauté de ses dessins et leur régularité; ses belles verdures à oiseaux et ses magnifiques paysages lui ont toujours fait donner beaucoup de louanges; son goût dans les nuances était tendre et de durée, le coloris, fort beau, imitait beaucoup les carnations de Raphaël et de Rubens; ses draperies artistement nuancées, d'un travail naturel et d'une belle ordonnance. Cette fabrique était fine, ronde, mince, et facile à distinguer des autres par une extrême beauté; la finesse a toujours éclaté dans ces tapisseries et même dans celles qui paraissent

d'un travail un peu dur. Sa marque était une fleur de lis avec un P[1].

A côté des ateliers des Comans et des de la Planche,



LA CHASSE DE MÉLÉAGRE
Atelier des Comans. (Musée des Gobelins.)

à côté de la fabrique de tapis du Louvre, dirigée par Pierre Dupont[2], et de celle de la Savonnerie, dirigée

1. Deville, *Recueil des statuts*, p. 111.

2. Le musée des Gobelins vient de s'enrichir d'un tapis velouté qui sort probablement de la fabrique de Pierre Dupont. Ce tapis représente Louis XIII (costumé en Hercule), Anne d'Autriche et

par l'élève et le rival de Dupont, Simon Lourdet, fabrique qui prit un grand développement pendant le règne de Louis XIII, à côté de l'atelier de la Trinité, qui avait encore assez de vitalité pour produire, en 1634-1635, l'*Histoire de saint Crépin et de saint Crépinien*[1], les métiers installés au Louvre et dans le jardin des Tuileries continuaient de tenir dignement leur rang. Vers le milieu du siècle, ils furent, de la part du gouvernement, l'objet d'une sollicitude particulière; en 1647, celui-ci fit venir à Paris Pierre Lefèvre, le principal entrepreneur de la manufacture de Florence, et son fils Jean. Ce dernier semble n'avoir plus quitté la France; il eut l'honneur insigne, lors de la fondation des Gobelins, de diriger avec Jans les ateliers de haute lisse. Quant à son père, après être retourné à Florence, en 1650, il revint à Paris vers 1655, pour s'expatrier de nouveau au bout de trois ou quatre ans.

Tout souvenir de l'atelier du Louvre et des premiers travaux de Jean Lefèvre n'a pas disparu.

La collection de M. Spitzer renferme une suite de quatre pièces, dont trois représentent une *Bacchanale*, la quatrième la *Toilette d'une princesse*. Se fondant sur la ressemblance de certains types, notamment de ceux des satyres, avec les types créés par Jules Romain, quelques amateurs ont cru avoir affaire à un travail italien; d'autres ont mis en avant l'École de Fontainebleau;

leurs deux enfants; le style des figures rappelle Simon Vouet. Voy. la notice placée par M. Darcel en tête de la réimpression de la *Stromatourgie* de Pierre Dupont. Paris, 1882, p. XLV

1. *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie. Exposition de 1876*, n° 209.

d'autres encore l'École bruxelloise. Le style et la technique de la tenture expliquent jusqu'à un certain point ces divergences; mais ils nous permettent en même



LA TOILETTE D'UNE PRINCESSE
Atelier de J. Lefèvre. (Collection de M. Spitzer.)

temps d'écarter les hypothèses que nous venons de passer en revue. Et tout d'abord, à ne considérer que la technique, il est certain que Paris, héritier des traditions propres aux grands ateliers flamands de la Renaissance, était seul capable, au XVIIe siècle, de fondre si habilement les tons, de donner au coloris une harmonie,

une distinction si grandes. Le style ne plaide pas moins en faveur d'une origine parisienne; si les trois premières pièces paraissent procéder de cartons plus anciens, la quatrième, celle qui nous montre des suivantes s'empressant autour d'une jeune dame, offre les plus grandes analogies avec les productions de notre école de peinture vers le milieu du XVII[e] siècle. En comparant la bordure, qui se détache sur un fond de soie jaune d'une richesse éblouissante, à celle de la *Toilette de Flore,* tissée aux Gobelins par Jean Lefèvre et conservée au Garde-Meuble, on acquiert la preuve presque palpable de cette parenté : dans l'une comme dans l'autre, Dianes d'Éphèse, chiens accroupis, rinceaux d'une rare élégance. C'est Jean Lefèvre, effectivement, son nom tracé sur la lisière de deux pièces appartenant à la même suite que celles de M. Spitzer, en fait foi, qui est l'auteur de la *Bacchanale* et de la *Toilette d'une princesse;* les quatre tapisseries que nous venons d'étudier sont un produit de l'atelier installé au Louvre et antérieur aux Gobelins[1].

N'était un certain manque de parti pris, il n'y aurait que des éloges à adresser à l'œuvre de Jean Lefèvre. Persuadé qu'avant de parler à l'esprit il fallait charmer les yeux, le tapissier, aussi bien que l'auteur des cartons, s'est avant tout attaché à l'heureuse association des couleurs, et il s'est plu à opposer les torses bronzés des satyres aux carnations des nymphes, d'une blancheur éclatante. L'action, ici, et j'hésite à l'en blâmer n'est que l'accessoire.

1. Voy. *la Collection Spitzer,* t. I, Paris 1890.

A côté des efforts tentés dans la capitale, signalons ceux par lesquels se distingua la province.

Vers 1630, les ateliers de Tours semblent avoir acquis une certaine importance. Un document que j'ai trouvé dans les archives du palais Barberini[1] nous apprend qu'à ce moment le cardinal de Richelieu y faisait exécuter, par des ouvriers parisiens, des tapisseries d'une grande magnificence.

Au siècle suivant, en 1718, les gardes jurés de la corporation des tapissiers de Paris, passant en revue les principales fabriques de tapisseries de la France, affirment que la fabrique de Tours se « faisoit remarquer par un goût de travaux si singulier et si uniforme, qu'elle a été de tout temps fort estimée, aussi bien que ses dessins et ses figures, qui ont toujours été bien travaillez. Son grain étoit rond et bien fabriqué ; sa marque étoit une tour double. Les tapisseries qu'on y faisoit de verdures et d'animaux étoient fort correctes et leur architecture très bonne. On n'y travailloit qu'en haute lice. »

Reims, où de tout temps les tapisseries avaient joué un si grand rôle, compta également, dans la première moitié du XVIIe siècle, un atelier d'une certaine importance. En 1633, un habile tapissier de Charleville, Daniel Pepersack, à qui le chapitre de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Reims avait commandé des tapisseries quelques années auparavant, en 1629, vint s'établir dans cette cité, qu'il ne quitta plus. Il y était attiré par un travail considérable, l'exécution de douze grandes

1. *Revue des Sociétés savantes des départements,* p. 511 (1874).

tapisseries et de dix-sept petites, que l'archevêque, Henri de Lorraine, se proposait d'offrir à la cathédrale. Plusieurs de ces tapisseries existent encore dans l'édifice auquel elles étaient destinées; elles représentent l'*Histoire du Christ*, d'après les cartons de Murgalet, de Troyes. Une autre suite, l'*Histoire de Théagène et de Chariclée*, fut exécutée d'après des cartons que le tapissier devait faire peindre à ses frais [1].

L'atelier fondé à Maincy, près de Vaux, par le surintendant Fouquet, en 1658, mérite aussi une mention. Composé d'ouvriers flamands, placés sous la direction d'un Français, Louis Blamard, cet atelier exécuta cinq pièces de l'*Histoire de Constantin* et les *Chasses de Méléagre*. L'auteur des cartons de ces suites n'était autre que le futur directeur des Gobelins, Le Brun [2]. L'atelier de Vaux ne survécut pas à la chute du surintendant.

A Cadillac, le duc d'Épernon confia, en 1632, la direction d'un atelier au Parisien Claude de la Pierre [3].

Considérées dans leur ensemble, les tapisseries françaises de la première moitié du XVIIe siècle, ou plus exactement les tapisseries françaises antérieures à la fondation des Gobelins, se distinguent par toutes les qualités qui manquent aux tapisseries flamandes à partir de la fin du siècle précédent. Sous l'action d'une école de peinture savante plutôt qu'inspirée, le dessin re-

1. Loriquet, *les Tapisseries de Notre-Dame de Reims;* Reims, 1876, p. XXV et suiv. et 139; et *Tapisseries de la cathédrale de Reims*; Paris-Reims, 1882, in-fol., p. 22 et suiv.

2. Bonnaffé, *le Surintendant Foucquet;* Paris, 1882, p. 25.

3. Article de M. Braquehaye : *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1887.

conquiert la précision et la sûreté qui lui manquaient depuis longtemps; le coloris redevient harmonieux, avec une certaine tendance à la sobriété, tendance dont témoignent de nombreux ornements en grisaille. On ne saurait surtout trop féliciter les auteurs des cartons de s'être de nouveau pénétrés des vrais principes de la décoration, d'avoir pondéré les masses et concilié les lois du rythme avec celles du mouvement. A cet égard, le *Sacrifice d'Abraham* (p. 259) est un chef-d'œuvre que l'on ne se lasse pas d'admirer. La composition des bordures aussi témoigne d'un goût supérieur : on n'a pas poussé plus loin l'art de marier la figure humaine aux ornements les plus variés : festons, médaillons, trophées, grotesques. Les génies nus qui, dans la *Chasse de Méléagre*, le *Sacrifice d'Abraham*, la *Toilette d'une princesse*, folâtrent au milieu des feuillages, ou supportent gravement, qui un médaillon, qui les rinceaux se déroulant sur sa tête, nous reportent aux triomphantes inventions de Raphaël dans les bordures des *Actes des Apôtres* et dans les Loges. Les bordures des tapisseries de Mortlake, composées à la même époque, révèlent des qualités non moins hautes. Voilà tout un côté de l'histoire de l'ornementation resté jusqu'ici dans l'ombre.

L'année 1662 marque une date mémorable dans les annales de la tapisserie : c'est elle qui a vu fonder la Manufacture royale des meubles de la Couronne, ou, pour l'appeler de son nom moderne, la Manufacture des Gobelins.

Il importe, à une époque où l'on fait de si louables efforts pour relever nos industries d'art en péril, de mé-

diter les hautes leçons qui se dégagent de la fondation des Gobelins, comme aussi de celle de la Manufacture de Beauvais. « La manufacture des tapisseries, est-il dit dans les considérations qui précèdent les statuts des Gobelins a toujours paru d'un si grand usage et d'une utilité si considérable que les États les plus abondants en ont perpétuellement cultivé les establissements et attiré dans leurs pays les ouvriers les plus habiles par les grâces qu'ils leur ont faites. L'affection que nous avons pour rendre le commerce et les manufactures florissantes dans notre royaume nous a fait donner nos premiers soins, après la conclusion de la paix générale, pour les rétablir et pour rendre les establissements plus immuables, en leur fixant un lieu commode et certain; nous avons fait acquérir de nos deniers l'hôtel des Gobelins et plusieurs maisons adjacentes, fait rechercher les peintres de la plus grande réputation, des tapissiers, des sculpteurs, orphèvres, ébénistes et autres ouvriers plus habiles en toutes sortes d'arts et métiers, que nous y avons logés, donné des appartements à chacun d'eux, et accordé des privilèges et avantages (1667). »

Les réflexions qui servent de préambule à « l'édict du Roy pour l'establissement des manufactures royalles de tapisseries de haute et basse lice en la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie » témoignent d'une élévation de sentiments non moins grande. « Comme l'un des plus considérables ouvrages de la paix, qu'il a plu à Dieu nous donner, est celuy de l'establissement de toute sorte de commerce en ce royaume, et de le mettre en estat de se passer de recourir aux estrangers pour les choses nécessaires à l'usage et à la commodité de nos

sujets : aussi n'avons-nous jusques à présent rien oublié de tout ce qui leur pourroit procurer cet advantage, par tous les moyens que nous avons jugez propres au succès de ce grand dessein... »

Un des premiers actes de Louis XIV fut de placer à la tête de la manufacture, avec le titre de directeur (sous la haute direction de Colbert), « une personne capable et intelligente dans l'art de la peinture pour faire les dessins de la tapisserie, sculpture et autres ouvrages, les faire exécuter correctement, et avoir la direction et inspection générale sur tous les ouvriers qui seront employez dans les manufactures ». Son choix tomba sur Le Brun, qui, nous l'avons vu, avait déjà donné dans l'atelier de tapisseries établi à Vaux par le surintendant Fouquet des preuves multiples de son talent.

De nombreux privilèges favorisèrent le recrutement du personnel, en tête duquel nous voyons figurer, entre autres, Jans, habile tapissier d'Audenarde, fixé à Paris en 1650 avec bon nombre d'ouvriers flamands, et Jean Lefèvre, l'ancien directeur de l'atelier du Louvre. En 1667, le roi mit à la disposition de la manufacture soixante enfants, qui devaient être placés « dans le séminaire du directeur, auquel sera donné un maître peintre sous lui, qui aura soin de leur éducation et instruction, pour estre ensuite distribuez par le directeur et par luy mis en apprentissage chez les maistres de chacun des arts et métiers, selon qu'il les jugera propres et capables ».

Dans l'esprit du roi et de ses ministres, l'enseignement du dessin, on le voit, devait précéder l'enseignement purement professionnel.

N'oublions pas que la nouvelle manufacture n'eut pas seulement pour mission de fournir aux résidences royales les tentures nécessaires à leur décoration ; l'objectif de Louis XIV et de son ministre était plus vaste : les Gobelins devaient être une manufacture d'art décoratif dans l'acception la plus haute et la plus complète ; la broderie, l'orfèvrerie, la mosaïque en pierres dures, la sculpture sur bois et le travail du bronze y étaient représentés au même titre que la haute ou basse lisse.

Les Gobelins, au moment où Louis XIV et Colbert résolurent d'y installer la nouvelle manufacture, étaient, depuis environ deux siècles, en possession d'une grande célébrité industrielle. La famille qui leur a donné son nom — nous empruntons ces renseignements à M. Lacordaire — était originaire de Reims ; dès le xv[e] siècle, mettant à profit et ses connaissances spéciales et les qualités de l'eau de la Bièvre[1], elle donna une grande impulsion à l'art de la teinture, et fit rapidement fortune. Le marquis de Brinvilliers, l'époux de la fameuse empoisonneuse, était un de ses descendants. Elle fut remplacée par la famille Canaye, qui semble avoir joint à la teinture la fabrication des tapisseries ; il est pos-

1. L'auteur d'un rapport adressé en 1631 au cardinal Barberini constate que les eaux des Gobelins sont considérées comme les meilleures que l'on puisse employer pour la teinture; il attribue cette vertu aux nombreux détritus végétaux qu'elles charrient.

Ajoutons que depuis longtemps on a renoncé, aux Gobelins, à se servir des eaux, de plus en plus troubles et impures, de la Bièvre. Les progrès de la chimie ont permis de suppléer aux vertus qu'elles possédaient. Nous disons qu'elles possédaient, et non qu'on leur prêtait, parce qu'il est démontré que, selon la quantité de matières minérales qu'elles renferment, certaines eaux sont plus ou moins favorables à la teinture.

sible qu'elle se soit associée, pour cet objet, avec les Comans, que nous avons vus s'établir aux Gobelins, en 1630, peut-être aussi avec Jans.

Il restait à donner à la manufacture son organisation matérielle : Colbert avait à choisir entre deux systèmes, également usités pendant les XVe, XVIe et XVIIe siècles, celui des traitements fixes et celui du travail à la tâche. Il se prononça pour le dernier. Des entrepreneurs servirent d'intermédiaires entre les ouvriers et l'administration centrale; celle-ci leur fournissait les cartons et leur vendait les matières premières nécessaires; ils s'engageaient de leur côté à livrer chaque année des tapisseries moyennant un tarif déterminé (depuis 360 jusqu'à 450 livres [1] pour la haute lisse; la basse lisse à peu près moitié moins). Ces entrepreneurs étaient au nombre de cinq : Jans (1662-1691), Jean Lefèvre (1663-1700), Girard Laurent (1663-1670), Jean Delacroix (1663-1714), Mosin (1663-1693); les ouvriers au nombre de 250, dont 67 sous la direction, ou, comme on disait alors, sous la conduite de Jans. Les trois premiers entrepreneurs dirigeaient les travaux de haute lisse, les deux derniers ceux de basse lisse.

La nouvelle manufacture déploya une activité extraordinaire; en vingt-huit ans, de 1663 à 1690, date de la mort de Le Brun, elle mit au jour 19 tentures complètes, de haute lisse, d'une surface totale de 4,110 aunes carrées, représentant, les cartons non compris, une dépense de 1,106,275 livres, et 34 tentures de

1. Somme qui représenterait aujourd'hui une valeur cinq à six fois plus considérable : 450 livres par aune équivalent à environ 1,925 francs par mètre carré.

basse lisse mesurant 4,294 aunes carrées et revenant à 623,601 livres.

Les principales de ces tentures sont : les *Actes des Apôtres* et les Stances du Vatican, d'après Raphaël; l'*Histoire de Moïse,* d'après Le Poussin et Le Brun; l'*Histoire du Roi,* d'après Le Brun et Van der Meulen; les *Mois* ou les *Résidences royales,* d'après les mêmes; l'*Histoire d'Alexandre,* les *Éléments,* les *Saisons,* d'après Le Brun; les tableaux de la galerie de Saint-Cloud, d'après Mignard; les *Triomphes des dieux*, imitations libres de Noël Coypel d'après des tentures anciennes, attribuées à Mantegna; le *Triomphe de la Philosophie* et *le Triomphe de la Foi,* également d'après Coypel. Plusieurs de ces suites furent répétées jusqu'à cinq ou six fois. Vers la fin du règne de Louis XIV, la *Tenture des Indes*[1], en huit pièces, les *Arabesques* de Raphaël, également en huit pièces (arrangées par Noël Coypel), vinrent s'ajouter aux tentures précédentes.

Nous avons essayé, au début de ce chapitre, de définir l'influence que le directeur des Gobelins, Le Brun, a exercée sur la tapisserie, prise dans son ensemble; il nous reste à rechercher quels ont été les éléments constitutifs du style personnifié par le maître, qui, ne l'oublions pas, avait sous ses ordres une véritable armée de peintres (on en compte quarante-neuf, employés pour les seules manufactures royales, de 1663 à 1690).

Si nous examinons la plus belle de ses tentures, l'*Histoire du Roi,* nous sommes à la fois frappés de la

1. Un exemplaire de la *Tenture des Indes* (antérieur à 1725) se trouve au palais de Malte. Voy. Darcel, *Rapport à Son Excellence le gouverneur de l'île de Malte.* Malte, 1881.



L'HISTOIRE DU ROI : LE MARIAGE DE LOUIS XIV

vérité et de l'abondance des portraits, qui donnent à toute cette suite un caractère de vérité si saisissant, de la richesse des costumes et du mobilier, de l'entente du groupement, et de je ne sais quelle gravité qui n'exclut cependant pas le naturel. Ce sont des pages d'histoire offrant, à côté de renseignements dont la précision ne laisse rien à désirer, l'élévation de sentiments propre au peintre officiel de Louis XIV; en n'y voyant que des tableaux de cérémonie, des morceaux d'apparat, on les jugerait imparfaitement. Si, dans la pièce représentant le sacre de Louis XIV, si dans celle de son mariage, la majesté du grand roi, le respect qu'il inspire à la cour priment tout autre sentiment, il y a une sorte de grandeur rustique dans ces braves ambassadeurs des treize cantons venant renouveler le serment d'alliance entre la France et la Suisse; dans la visite du roi aux Gobelins, on admirera l'empressement naïf des artistes apportant, qui un vase d'argent, qui une mosaïque, qui un rouleau de tapisserie. Ces qualités frappent surtout lorsque l'on compare celles des pièces de l'*Histoire du Roi*, qui sont l'œuvre de Le Brun, aux pièces composées d'après les cartons de Van der Meulen, c'est-à-dire d'une manière générale, aux batailles; ces dernières sont moins bien composées; la pondération, ce secret important retrouvé par Le Brun, leur fait souvent défaut; les groupes sont moins nourris, les portraits moins intéressants.

En abordant l'*Histoire d'Alexandre*, Le Brun se voyait forcé de sacrifier une partie de ses avantages : vis-à-vis de ce monde idéal, impossible de compter sur son habileté à esquisser un portrait, à fixer le souvenir



CH. GOUTZWILLER

LE GRAND CONDÉ DANS LES FLANDRES. — ÉCOLE DE LE BRUN

Soie peinte. (Au Garde-Meuble.)

de quelque cérémonie contemporaine en lui donnant l'importance d'un événement historique. L'imagination, la noblesse du style, telles sont les qualités qui ici doivent éclipser toutes les autres. Je me hâte d'ajouter que cette nouvelle suite se distingue par une abondance, un mouvement, pour ne pas dire une verve, qui rappellent plus d'une fois Rubens.

Je ne parlerai pas de l'entente merveilleuse des effets décoratifs : pour apprécier l'œuvre de Le Brun à sa juste valeur, il importe de le comparer au *Moïse exposé sur les eaux,* à *l'Adoration du veau d'or,* du Poussin, ou à *Latone changeant les paysans en grenouilles,* de Mignard, pièces que l'on a souvent vues aux expositions du palais de l'Industrie.

Dans les tentures purement décoratives ou, comme les appelle un contemporain, les « sujets indifférents », qui alternent avec ses compositions historiques, Le Brun montre une liberté d'esprit, un amour de la nature, une fantaisie vraiment faits pour nous surprendre dans ce siècle de l'étiquette et de la pompe. Il n'hésite pas à reléguer l'objet principal à l'arrière-plan, pour peu qu'il trouve le moyen de garnir le devant de la composition de motifs plus pittoresques ; dans les *Résidences royales,* il installe au premier rang un singe qui fait des grimaces, un chat qui se prélasse, un second chat s'approchant à pas de loup d'un hérisson, qui se redresse à son approche, un épagneul sautant sur un bouquet de fleurs, une bécasse attaquant une grue ; puis vient une sorte de portique garni de tapis de la Savonnerie, de vases d'or et d'argent, de guirlandes, qui n'ont d'autre destination que de charmer la vue ; le roi et la reine en



CH. GOUTZWILLER

LE MARÉCHAL DE TURENNE

D'après Van der Meulen. Tapisserie des Gobelins

(Au Garde-Meuble.)

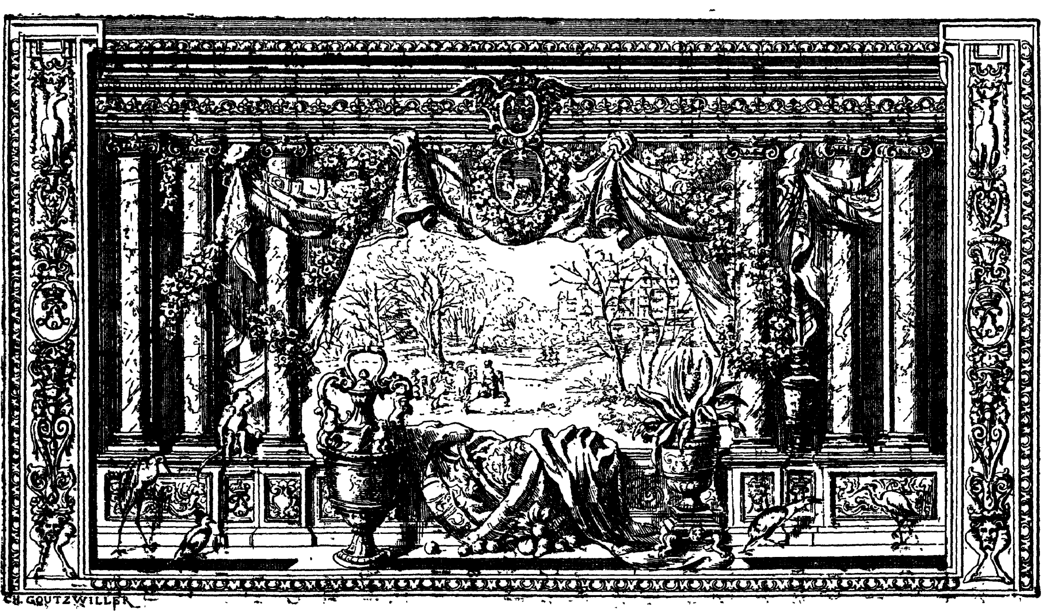
sont réduits à galoper au fond du tableau, sous forme de figures microscopiques. Quant à la résidence royale, vers laquelle se dirigent le souverain et sa suite, on en devine la forme, plutôt qu'on ne la distingue, dans les brumes de l'horizon.

Le Brun avait fait des tentures anciennes l'objet d'études assidues ; les réminiscences que nous venons de signaler nous autoriseraient à l'affirmer, alors même que le fait ne serait pas démontré par l'imitation, dans les bordures de l'*Histoire du Roi*, de certaines figures des bordures des *Actes des Apôtres*, de Raphaël.

Cette connaissance approfondie des lois de la tapisserie se fait jour dans l'exécution des cartons aussi bien que dans leur composition. Le Brun, d'après M. Denuelle[1], ne se sert que de trois plans ; la perspective ne s'accuse que par l'échelle des détails, qui est toujours rigoureusement observée. Les premiers plans s'enlèvent en coloration franche sur les fonds ; la palette du maître, plus riche que celle de ses devanciers, ne sert qu'à donner plus d'éclat aux compositions, sans en dénaturer le caractère. Pour les carnations, trois gammes seulement, celle des hommes, celle des femmes et celle des enfants ; cette répétition de tons semblables contribue à donner à l'ensemble une grande harmonie ; elle a pour pendant la franchise des tons, à raison de six teintes par couleur.

On ne saurait nier, d'autre part, que Le Brun, malgré son respect pour les principes généraux de la tapisserie, ait cherché à diminuer l'intervalle qui sépare cet

1. *Rapport... au nom de la commission de la manufacture nationale des Gobelins*, p. 24.



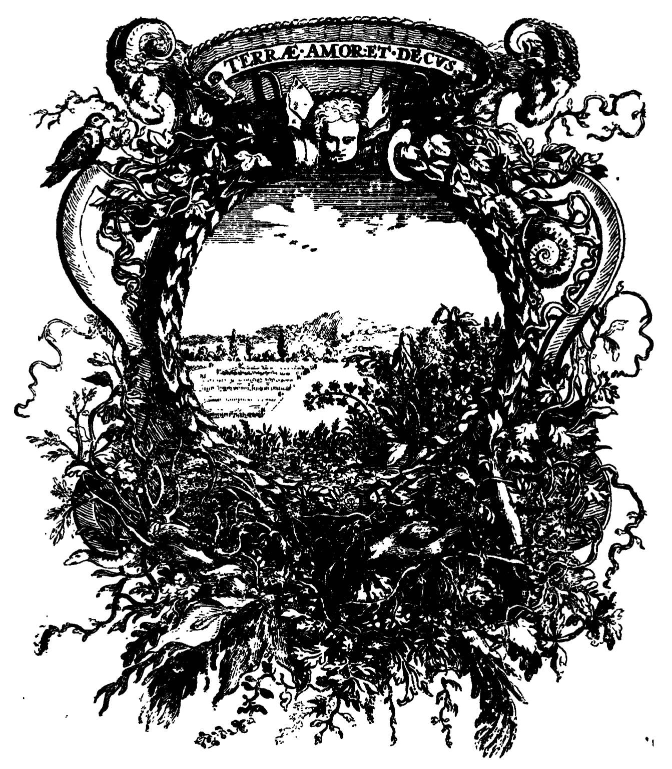
LES MAISONS ET RÉSIDENCES ROYALES : LE CHATEAU DE MADRID

D'après Le Brun et Van der Meulen. Tapisserie des Gobelins. (Au Garde-Meuble.)

art de la peinture; c'est dans cette vue qu'il substitua le modèle peint à l'huile aux cartons peints à l'eau, employés par ses prédécesseurs. Aussi les critiques qui considèrent l'imitation rigoureuse d'un tableau ou d'une fresque comme la mission première de la tapisserie font-ils coïncider avec l'avènement du maître la ruine de ce qu'ils appellent la « tapisserie industrielle ». Est-il nécessaire d'ajouter qu'il y a loin encore de cette traduction plus littérale à l'imitation servile de nos jours? Rien qu'en conservant l'or pour les draperies et les ornements, Le Brun et ses contemporains affirmèrent leur volonté de laisser aux tapissiers leur autonomie.

Les dernières années du XVIIe siècle réservaient des épreuves multiples à la manufacture favorite de Louis XIV. En 1690, elle perdit l'artiste supérieur dont le goût et l'ardeur avaient si puissamment contribué à sa prospérité. Le Brun fut remplacé par Pierre Mignard (1690-1695), alors fort âgé, qui ne signala son passage que par la création d'une académie de dessin. L'indifférence du nouveau directeur n'aurait peut-être pas suffi pour ralentir les travaux, si les charges de la guerre n'avaient imposé au roi la plus stricte économie; en 1691, en 1693 encore, nous voyons nommer plusieurs nouveaux entrepreneurs, Jans fils (haute lisse, 1691-1731), De la Croix fils (basse lisse, 1693-1737), Souette (basse lisse, 1693-1724); de la Fraye (basse lisse, 1693-1729); mais dès 1694 le roi fut forcé de prendre un parti héroïque, la fermeture de l'établissement: vingt et un ouvriers s'engagèrent dans l'armée; vingt-trois rentrèrent dans les Flandres; d'autres cherchèrent de l'occupation à Beauvais. La paix de Ryswick,

en 1697, permit à Louis XIV de rouvrir les ateliers ; le roi confia cette même année la charge d'entrepreneur



MÉDAILLON DE LA BORDURE DES QUATRE SAISONS
D'après Le Brun. (Au Garde-Meuble.)

à Lefèvre fils, qui resta en fonctions jusqu'en 1736.

La nomination de J.-H. Mansart au poste de surintendant des bâtiments, arts et manufactures du

royaume (1699), releva la manufacture et lui rendit, en partie du moins, sa prospérité. On semble s'être toutefois borné, sous son administration et sous la direction spéciale de Robert de Cotte (1699-1735), à reproduire des suites anciennes, sans songer à commander de nouveaux cartons. Aux entrepreneurs précédemment nommés vinrent se joindre Le Blond (basse lisse, 1701-1751), de la Tour (haute lisse, 1703-1734)[1].

En même temps que Louis XIV fondait les Gobelins, il réorganisait les ateliers de tapis, dirigés l'un, celui du Louvre, par les descendants de Pierre Dupont, l'autre, celui de la Savonnerie, par les héritiers de Simon Lourdet. Les peintres chargés de fournir des modèles à ces ateliers étaient Baptiste Monnoyer, l'habile peintre de fleurs et de fruits, Francart, de Blain de Fontenay, Le Moyne, Baudrin Yvart. Quelques-uns de ses tapis, parmi lesquels on remarque surtout celui qui était destiné à la galerie d'Apollon, au Louvre, existent encore au Garde-Meuble. Leur ornementation se compose de grands rinceaux de feuilles d'acanthe combinés avec des fleurs et des moulures encadrant, soit des fonds diversement colorés, soit des médaillons représentant des figures en camaïeu ou des paysages[2]. Malgré le titre de « Tapis à la façon de Turquie », donné à leurs produits, les Dupont et les Lourdet s'essayèrent parfois

1. Nous empruntons ces différents renseignements au travail de M. Lacordaire et à la *Notice historique sur la manufacture nationale de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie;* Paris, 1873.

2. Voy. le travail de M. Darcel en tête de la réimpression de *la Stromatourgie*, de Pierre Dupont, p. XLIV.

dans la reproduction de tableaux d'histoire. De ce nombre est le *Père éternel*, exposé en 1876 par l'Union centrale.

La fondation de la manufacture royale de Beauvais



MÉDAILLON DE LA BORDURE DES QUATRE SAISONS
D'après Le Brun. (Au Garde-Meuble.)

suivit de très près celle de la manufacture des Gobelins. Un marchand tapissier parisien, Louis Hinart, ayant conçu le projet d'établir des ateliers de tapisseries « de la manière de celles de Flandres », obtint en 1664 du roi, outre de nombreux privilèges, un subside de

10,000 livres, destiné aux premiers achats, et un autre de 30,000 livres destiné à l'achat ou à la construction d'un local. Il promit de son côté d'employer, la première année, cent ouvriers, deux cents la seconde, et ainsi de suite, de manière à arriver en six ans au chiffre de six cents.

Malgré les encouragements de Louis XIV, la nouvelle manufacture installée à Beauvais eut de la peine à prospérer, par suite principalement de la négligence d'Hinart et de son fils. Elle ne prit son essor qu'à partir de 1684, sous l'habile direction du tapissier tournaisien Philippe Behacle. En 1694, lors de la fermeture des Gobelins, sa situation était assez florissante pour lui permettre de recueillir et d'employer une partie des ouvriers renvoyés de l'établissement parisien. En 1698, nous la voyons travailler, pour le compte du roi de Suède, à une série de tapisseries relevées d'or; elle occupait à ce moment quatre-vingts ouvriers. En 1704, la manufacture perdit, avec Behacle, l'artiste qui avait fondé sa réputation.

La principale tenture sortie des ateliers de Beauvais est une suite des *Actes des Apôtres*, aujourd'hui conservée dans la cathédrale de Beauvais. Le mémoire rédigé en 1718 par les tapissiers de Paris cite en outre parmi ses productions les *Conquêtes de Louis le Grand*, les *Aventures de Télémaque*, d'après les cartons d'Arnault, et des verdures. Nous reviendrons sur cet établissement quand nous nous occuperons du XVIIIe siècle[1].

1. Voy. la *Notice historique sur la manufacture royale de tapisseries de Beauvais*, par Dubos; Beauvais, 1834; les *Notes d'un*



PARAVENT. — ÉPOQUE LOUIS XIV
Manufacture de la Savonnerie. (Au Garde-Meuble.)

Les ateliers de tapisseries de la Marche, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, attirèrent aussi un instant, mais sans la fixer, l'attention du roi et de son tout-puissant ministre. Par des lettres patentes du mois de juillet 1665, Louis XIV autorisa la fabrique d'Aubusson à prendre le titre de manufacture royale de tapisseries; il décida en outre que « comme la perfection des dites manufactures dépend particulièrement des bons dessins et de la teinture des laines, pour d'autant plus perfectionner lesdits ouvrages, et traiter favorablement les ouvriers qui s'y appliqueront... il sera entretenu à ses frais et dépens un bon peintre qui sera choisi par le sieur Colbert pour faire les dessins des tapisseries qui seront exécutées en ladite ville; comme aussi qu'il soit établi en icelle un maistre teinturier pour faire la teinture des laines qui seront employées en ladite manufacture[1]. »

Ces sages dispositions restèrent malheureusement à l'état de lettre morte : Aubusson attendit pendant plus d'un demi-siècle le peintre et le teinturier promis par le grand roi. Le goût continua donc de se corrompre, tandis que d'autre part la révocation de l'édit de Nantes enleva aux ateliers de la ville une partie de ses meilleurs ouvriers.

Il ne faut pas nous étonner, étant donnée cette situation fâcheuse, de la sévérité avec laquelle les tapissiers

curieux : l'Atelier de Beauvais (par M. de Boyer de Sainte-Suzanne); Monaco, 1876; et l'article de M. Gerspach, dans la *Revue des arts décoratifs*, t. Ier, p. 513-523; t. II, p. 37-47.

1. Pérathon, *Notice sur les manufactures de tapisseries d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde*. Limoges, 1862, p. 59.

parisiens jugent, en 1718, les productions d'Aubusson : « Les commencemens ont été assez beaux, mais pas durables, en sorte qu'aujourd'hui c'est la fabrique des moins estimées de toute l'Europe ; ils ne font que de la basse lice, mais dans un goût assez plat, dur et froid, et n'imitant en rien la nature ; leurs personnages sont insupportables par le peu de dessein qui s'y rencontre, n'usant que de la mauvaise laine et de la mauvaise teinture, ce qui les décrédite entièrement[1]. »

La voisine, la rivale d'Aubusson, Felletin, n'est pas mieux traitée : « J'avais presque envie de ne point parler d'une espèce de fabrique, appelée de Feuilletin, ce qui est une bonne marque pour elle ; mais comme je veux suivre toutes ces fabriques par ordre, j'en dirai ici deux mots : elle est encore de beaucoup inférieure à celle d'Aubusson. Ses laines fort mauvaises, le plus souvent mêlées de poils, ses desseins confus et mal digérez ; enfin, ce sont des tapisseries plus susceptibles d'appast pour les vers que d'admiration pour les hommes. »

A Lille, la tapisserie, après avoir végété pendant de longues années, reprit un nouvel essor dans la période qui suivit la conquête française (1667). En 1677, Georges Blommart y fonda un atelier de basse lisse, où il s'engagea à entretenir toujours au moins trois métiers battants. Le terrain était favorable ; aussi lorsque Blommart, attiré par les avantages spéciaux que lui offrait la manufacture de Beauvais, quitta Lille vers 1684, fut-il immédiatement remplacé par François Pannemaker et son

1. Deville, *Recueil de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapissiers*, p. 115.

fils André, descendants d'une famille qui s'était illustrée dans l'art de la haute lisse dès le xve siècle. Un demi-siècle durant, les nouveaux venus défrayèrent, principalement de verdures, tous les hôtels de Lille et des environs, et encore eurent-ils à compter avec un concurrent sérieux, le Bruxellois Jean de Melter, établi à Lille en 1688. Plusieurs tapisseries sorties de l'atelier de ce maître sont parvenues jusqu'à nous : la Vierge avec l'Enfant Jésus, d'après Rubens, et des compositions dans le style de Téniers, des « Ténières », comme on disait autrefois[1].

A Boulogne-sur-Mer, un atelier, dirigé par de la Planche, semble avoir fonctionné au début du xviie siècle[2].

Pour épuiser le tableau de la production française à cette époque d'une activité sans pareille, il nous faut encore mentionner les métiers installés à Nancy dans le premier tiers du xviie siècle, d'abord sous la direction de Germain Labbé (1604), puis sous celle d'Isaac de Hamela, de Bernard et de Melchior Van der Hameiden. Ces ateliers fonctionnèrent jusque vers 1625[3].

1. Houdoy, *les Tapisseries de haute lisse. Histoire de la fabrication lilloise du* xive *au* xviiie *siècle.* Lille-Paris, 1871, p. 86-97.
2. Article de M. Vaillant dans la *Chronique des Arts*, 1881, p. 11.
3. Voy. mon travail intitulé *les Tapisseries de Nancy;* Nancy, 1883 (Extrait des *Mémoires de la Société d'Archéologie lorraine*), p. 7-9.

CHAPITRE XIII

LE XVIIe SIÈCLE (suite)
LA TAPISSERIE DANS LES FLANDRES, EN ITALIE,
EN ALLEMAGNE,
EN ANGLETERRE, EN DANEMARK
ET EN RUSSIE

Dans la seconde moitié du xvie siècle, à l'époque même où disparaissait l'astre de la Renaissance, Bruxelles s'engagea, nous l'avons vu, dans la voie déplorable du bon marché, de la production à outrance; elle ne s'arrêta pas sur cette pente fatale. Sans doute d'innombrables tentures sortiront encore de ses ateliers, mais c'en est fait du goût et de la perfection technique qui avaient assuré à la capitale des Flandres sa grande réputation : le tissu perd de plus en plus sa finesse; le coloris, son harmonie et son éclat; la gamme des tons sera tour à tour violente ou terne, terne surtout, comme le constatent, au commencement du xviiie siècle, les tapissiers parisiens : « Depuis l'établissement des Gobelins, Bruxelles a donné dans un goût sombre et brun pour les carnations, et s'est souvent servie de mauvais teint. » L'extension de la basse lisse, qui, à un certain moment, remplaça entièrement la haute lisse, semble avoir beaucoup contribué à cet abaissement.

Dans les premières années du XVIIe siècle, la corporation des tapissiers comprenait plus de cent maîtres et de quatorze à quinze cents ouvriers. La fabrication tendait d'ailleurs de plus en plus à se concentrer dans les mains de quelques familles, qui formèrent de véritables dynasties. Signalons, parmi elles, les Leynier, les Raes, les Van den Hecke, les Auwerx, les Van der Borcht ou de Castro, les de Vos. En 1613, pour ne citer qu'un exemple, neuf patrons occupaient à eux seuls six cents ouvriers, non compris les femmes et les enfants [1].

Si cette aristocratie industrielle fit de grands efforts pour maintenir à la fabrication la supériorité qui lui échappait (en six ans, plusieurs patrons dépensèrent 30,000 florins, rien que pour la confection des cartons), en revanche, le Magistrat ne négligeait aucune des mesures propres à protéger l'industrie locale : il opposait surtout les plus grands obstacles à l'expatriation des ouvriers, de crainte de leur voir fonder à l'étranger des ateliers rivaux.

Les ateliers de Bruxelles, après avoir eu un instant la bonne fortune d'interpréter les cartons de Rubens, ne tardèrent pas à se voir réduits aux productions de peintres obscurs, aujourd'hui justement oubliés. Vers le milieu du siècle, David Téniers leur assura de nouveau une certaine vogue par ses compositions rustiques, « les Ténières » ; mais le remède était pire que le mal. Je ne saurais, à cet égard, trop applaudir aux judicieuses réflexions de Charles Blanc : « Il nous souvient qu'en visitant le palais de l'Escurial, nous

1. Wauters, *Tapisseries bruxelloises*, p. 207, 224.

fûmes choqués, mon compagnon et moi, des tentures flamandes qu'on y voit dans les chambres de la reine et



UNE SCÈNE RUSTIQUE, GENRE TÉNIERS
(Musée de Madrid.)

des infantes. Les paysanneries d'un Téniers, dont tout le sel est dans la touche, spirituellement exquise, de l'artiste qui les a peintes en petit, paraissent révoltantes de

vulgarité quand on les reporte en grandes proportions sur les tapisseries. Combien ils juraient avec l'austère magnificence d'un palais tout plein du terrible souvenir de Philippe II, ces rustres et ces maritornes taillés à coups de serpe, ces magots qui lèvent si haut leur verre quand ils boivent, leur pied quand ils dansent, et combien était affligeant pour l'œil le grossissement malencontreux de leurs formes difformes[1] ! »

Parmi les tentures les plus intéressantes sorties, au XVIIe siècle, des ateliers bruxellois, nous citerons la *Chasse au cerf*, suite de six pièces, exposée en 1876 par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (atelier d'Évrard Leyniers, 1597-1680); l'*Histoire du comte de Moncade* (même exposition; atelier d'Albert Auwercx); l'*Histoire d'Alexandre*, d'après Le Brun (même exposition, atelier de J.-F. Van den Hecke).

On continua, en outre, pendant tout le XVIIe siècle, à reproduire des cartons de la période précédente : c'est ainsi qu'en 1620, Jean Raës tissa, pour les carmélites déchaussées de Bruxelles, les *Actes des Apôtres*, de Raphaël[2]. A Harlem, le maître tapissier Joseph Thybaut ou Thybouts exécuta en 1629 une *Prise de Damiette*[3], suite d'un coloris mâle et sévère.

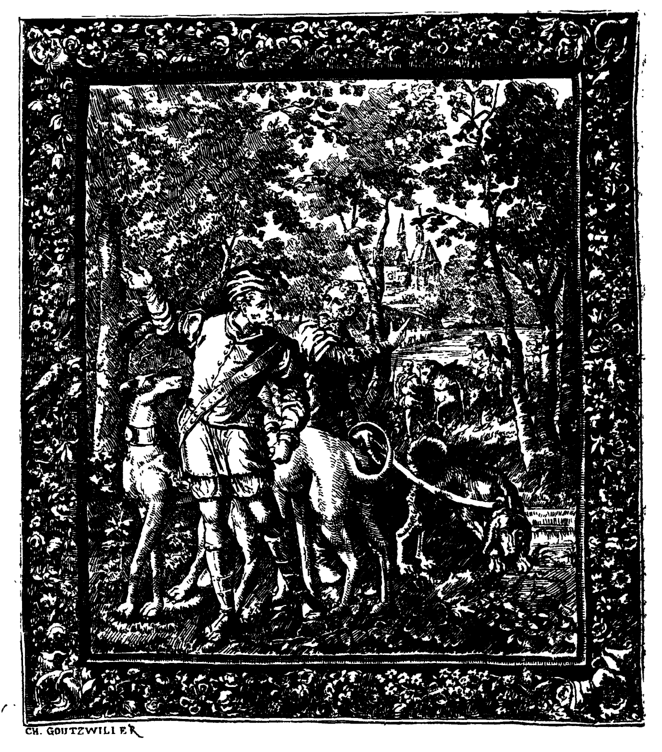
En Italie, où la fabrication des tapisseries avait été si florissante à l'époque de la Renaissance, on ne

1. *Grammaire des Arts décoratifs*, p. 96.

2. Voy. E. About et F. Bauer, *Tapisseries du* XVIIe *siècle exécutées d'après les cartons de Raphaël, par Jean Raës, de Bruxelles*; Paris, 1875.

3. Van der Willingen, *les Artistes de Harlem*, cité par M. Paul Mantz, dans *le Temps* du 24 mars 1883.

compte plus, au XVIIe siècle, que deux manufactures, celle de Florence et celle de Rome, abstraction faite de



LA CHASSE AU CERF

Tapisserie bruxelloise du XVIIe siècle.

(Collection de M. Delpech-Buytet, à Agen.)

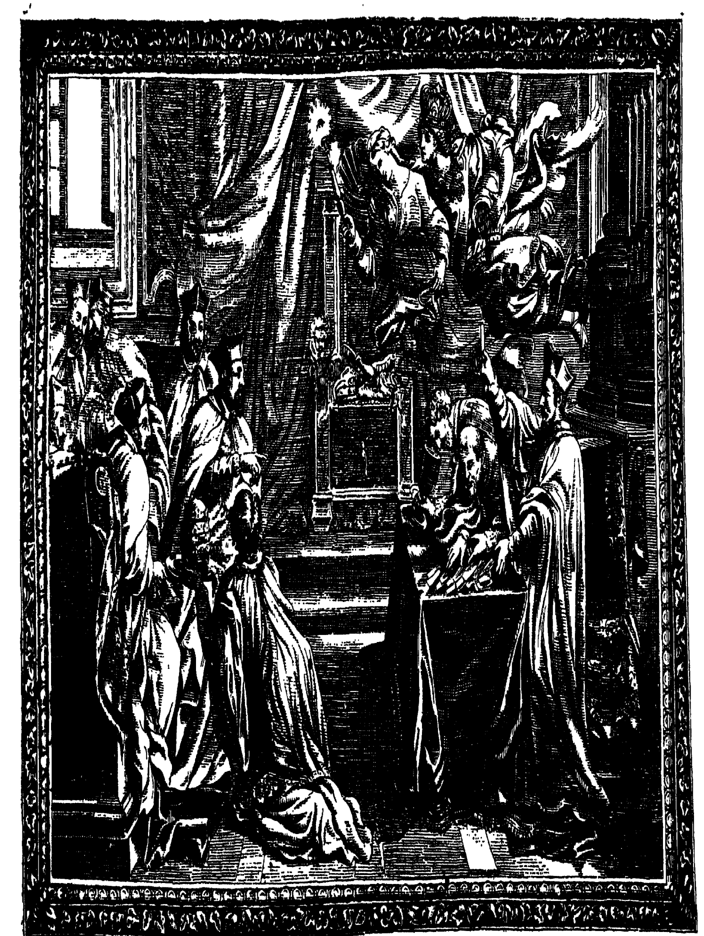
quelques métiers surgissant de loin en loin à Venise.

La manufacture florentine, après avoir longtemps

langui, reprit un nouvel essor sous le règne de Ferdinand II (1621-1670); d'innombrables tentures, naguère exposées dans le corridor qui conduit des Offices au palais Pitti, rendent un témoignage éloquent de sa fécondité, nous n'osons dire de son goût; en effet, c'est par une production fébrile, non par la pureté du dessin ou l'harmonie du coloris, que se distinguèrent les ateliers réorganisés par Ferdinand. Le sentiment décoratif est absolument absent des cartons prétentieux qui furent composés en vue de la traduction en tapisserie, alors toutefois que l'on ne se bornait pas à copier purement et simplement des tableaux à l'huile (deux *Pietà*, l'une d'après Cigoli, l'autre d'après une peinture attribuée à Michel-Ange, toutes deux encadrées; *Madone avec l'Enfant et des saints*, d'après Raphaël; *Sainte Famille*, d'après Andrea del Sarto, etc.).

Pendant le XVIIe siècle, la fabrication florentine se personnifia en quelque sorte dans un maître digne d'une meilleure destinée, le Parisien Pierre Fèvre, celui-là même que la cour de France appela à diverses reprises pour réorganiser les ateliers de tapisserie de la capitale. Fixé à Florence, vers 1620, Pierre Fèvre y mourut en 1669. On trouvera, dans mes *Tapisseries italiennes,* la longue liste des tentures auxquelles il a attaché son nom, ainsi que de celles de son collègue, non moins infatigable, Bernardin van Hasselt.

Dans le dernier quart du XVIIe siècle, la fabrication à la basse lisse remplaça, dans l'atelier florentin, le procédé de la haute lisse, qui y avait été exclusivement employé jusqu'alors; cette substitution dura jusque dans les premières années du siècle suivant.



La manufacture fondée à Rome entre 1630 et 1635 par le tout-puissant cardinal François Barberini, neveu du pape régnant Urbain VIII, ne déploya pas une activité comparable à celle de la manufacture médicéenne, mais se distingua par le choix judicieux des cartons, dont l'exécution fut confiée à des élèves de Pierre de Cortone et au célèbre Jean-François Romanelli. Le directeur de la fabrique pontificale s'appelait Jacques della Riviera; sous ses ordres travaillaient deux tapissiers, l'un Antoine, originaire de la France, l'autre, Michel, des Pays-Bas.

Les *Mystères de la vie et de la mort du Christ,* d'après Romanelli, aujourd'hui à Washington, chez M. Ffoulke, telle est la principale tenture sortie de la fabrique dirigée par Jacques della Riviera. A côté d'eux, il faut citer les *Enfants jouant,* reproduction des tentures composées pour Léon X.

La mort d'Urbain VIII (1644) et l'expulsion de ses neveux arrêtèrent l'essor de la manufacture, qui reprit cependant une certaine activité après 1660. A ce moment, les tapissiers des Barberini travaillaient à l'*Histoire d'Urbain VIII,* qui appartient aujourd'hui à M. Ffoulke. Ils acceptaient également des commandes du dehors; la famille d'Este, notamment, leur confia l'exécution de plusieurs pièces.

En Allemagne, nous constatons, au début du XVII[e] siècle, un effort considérable, mais qui n'avait pas la haute portée de ceux auxquels Henri IV se livrait à la même époque. En effet, le duc Maximilien I[er] de Bavière (1573-1651), surnommé le Grand, en appelant

auprès de lui des tapissiers étrangers, ne se proposait pas d'introduire dans ses États l'art de la haute ou de la basse lisse, mais uniquement de faire exécuter un certain nombre de tentures destinées à la décoration de sa résidence. Après quelques négociations avec les tapissiers établis à Frankenthal, dans le Palatinat, il recourut au foyer par excellence de la tapisserie, les Flandres ; en 1604, il décida Jean van der Biest, d'Enghien, et six autres maîtres à s'établir à Munich. La nouvelle manufacture prit un rapide développement ; à un moment donné, on y comptait vingt ouvriers. Parmi les tapissiers qui vinrent successivement se placer sous la direction de Jean van der Biest, nous remarquons Germain Labbé, le futur directeur de l'atelier de Nancy, et Paul Van Neuenhoven, l'auteur de l'*Histoire de Noé*, conservée à Madrid.

Les suites qui ont pris naissance à Munich, depuis 1604 jusqu'à la suppression de la manufacture, en 1615, existent encore ; nous citerons, parmi elles, l'*Histoire de la Maison de Bavière*, les *Mois*, les *Saisons*, le *Jour* et la *Nuit*. Malheureusement, si ces tentures proclament la magnificence du duc, elles ne font pas, au même point, honneur à son goût : le peintre auquel il confia l'exécution des principaux cartons, le Flamand Pierre de Witte, ou Pierre Candido, ne possédait aucune des qualités qui font le décorateur ; lourdeur, vulgarité, manque de pondération, tels sont les traits distinctifs des tapisseries tissues d'après ses compositions.

Après une longue interruption, on voit la fabrication des tapisseries reprendre une certaine importance en Allemagne, à la suite de la révocation de l'édit

de Nantes. En 1686, un réfugié d'Aubusson Pierre Mercier, obtint du grand Électeur une patente l'autorisant à fabriquer des tapisseries de toutes les qualités, les plus fines en or, en argent, en soie et en laine, levant deux cents aunes; d'autres, d'une qualité inférieure, sans or ni argent, deux cents aunes; d'autres encore, dans la composition desquelles entrait moins de soie, trois cent vingt aunes. Pour exécuter ce travail considérable, l'Électeur mettait à la disposition de Pierre Mercier tous les fils d'or et d'argent dont il aurait besoin, et en outre une somme de 2,400 écus destinée à couvrir le salaire de neuf ouvriers. Quant aux cartons, on les demanda aux frères Casteel, que l'on fit venir pour cela du Brabant.

La fabrique acquit surtout de la célébrité pendant le règne de Frédéric Ier (1688-1713). La décoration des châteaux de Berlin, de Potsdam et d'autres villes lui offrait de vastes débouchés.

On remarque aujourd'hui encore, au château de Berlin, des tapisseries sortant de cette fabrique, notamment celles de la salle d'audience de la reine. Ces pièces, qui sont de 1693, représentent les principaux exploits du grand Électeur : la *Descente dans l'île de Rugen,* la *Bataille de Varsovie,* la *Prise de Wolgart,* l'*Expédition d'hiver en Prusse,* la *Bataille de Fehrbellin,* la *Prise de Stralsund.*

Pendant le moyen âge aussi bien que pendant la Renaissance, l'Angleterre n'avait témoigné à la tapisserie qu'un intérêt médiocre. Au XVIIe siècle, elle entra tout à coup en scène par une création grandiose, qui pour

cette période ne compte d'autre rivale que les Gobelins

Vers l'année 1620, le roi Jacques Ier († 1625), sans doute stimulé par l'exemple de Henri IV, appela auprès de lui une cinquantaine de tapissiers flamands, les établit à Mortlake, dans le Surrey, et les plaça sous la direction de sir François Crane, auquel il accorda une subvention annuelle de 2,000 livres sterling. La nouvelle manufacture se développa rapidement; elle atteignit surtout à un haut degré de perfection lorsque le successeur de Jacques Ier, Charles Ier, proposa à ses efforts la traduction des *Actes des Apôtres,* de Raphaël, dont il venait d'acquérir les cartons. L'instigateur de cette acquisition, Rubens, ne dédaigna pas de composer pour les tapissiers royaux les esquisses d'une *Histoire d'Achille.* Van Dyck aussi semble leur avoir prêté son concours; on lui attribue la composition des superbes bordures des *Actes des Apôtres;* ajoutons que, dans une tapisserie tissée de soie, son portrait figure à côté de celui de Francis Crane. A ces maîtres succéda l'Anglais Francis Cleyne, dont l'historien de la peinture anglaise, Walpole, parle avec éloges.

Compromise par la Révolution, la manufacture compta de nouveaux succès pendant le règne de Charles II, qui lui accorda des subsides considérables. Elle disparut dans le dernier tiers du siècle.

Les plus belles tentures de Mortlake se trouvent en France, au Garde-Meuble : les *Actes des Apôtres et l'Histoire de Vulcain.* Cette dernière suite est une réplique de celle qui fut exécutée à Bruxelles au siècle précédent : malgré sa haute perfection, l'œuvre anglaise n'a pas le coloris si riche et si vibrant qui distingue son aînée. On cite en outre les *Mois,* les *Saisons,* les *Cinq*

Sens, Saint Georges tuant le dragon, d'après Raphaël, enfin les portraits des rois Jacques Ier et Charles Ier, des reines leurs épouses et du roi de Danemark, avec les portraits en buste des enfants royaux dans les bordures.

Le mémoire de 1718, auquel nous avons déjà fait tant d'emprunts, rend un témoignage fort favorable des tapisseries fabriquées en Angleterre : « Ce n'est pas dans ce seul genre (les *Actes des Apôtres*) que les Anglais ont brillé, ils ont fait de très belles antiques, dont le coloris et les nuances surprennent autant la vue que l'on s'aperçoit qu'elles ne cèdent en rien à la perfection des ouvrages émanés des autres fabriques : leur goût a toujours été plus porté dans la haute lisse que pour la basse lisse. Quoique j'aie déjà dit que l'on n'a jamais vu chez eux de fabrique réglée, cependant quand ils ont un ordre de travailler à quelques pièces célèbres, alors ils n'ont rien épargné pour rendre leur fabrication, qui ne durait qu'autant de temps que leur ouvrage, la plus belle et la plus tendre; malgré leur caractère bizarre et capricieux, ils couvrent bien leurs chaînes et le fond avec douceur; leurs belles laines font le grain uni et moelleux. »

Le Danemark possédait également, à l'époque dont nous nous occupons, des ateliers de haute lisse. Une lettre du duc de Bavière, datée de 1604, nous apprend que vingt-six tapissiers flamands s'étaient rendus peu de temps auparavant dans ce pays pour y exercer leur industrie, probablement à la demande du roi Christian IV (1588-1648).

Vers la fin du siècle, les frères Van der Ecken diri-

geaient dans la même contrée la manufacture de Kiôge, fondée par Christian V (1670-1699). Les murs de la salle des chevaliers, au château de Rosenborg, sont cou-



LA PÊCHE MIRACULEUSE
D'après Raphaël.
Tapisserie de la manufacture de Mortlake. (Au Garde-Meuble.)

verts de douze belles tapisseries provenant de la manufacture en question. Ces tapisseries, exécutées sur les cartons du peintre Peter Andersen, sont inférieures, au point de vue artistique, aux tapisseries plus anciennes

du château d'Elseneur (Kronborg), maintenant conservées au Prinzen Palais, mais les teintes ont beaucoup plus d'éclat ; elles représentent différents épisodes de la guerre de Scanie. L'on peut citer, parmi les sujets le plus heureusement traités, la bataille d'Oland, livrée le 1er juin 1676. Toutes les figures des personnages importants sont de véritables portraits ; une inscription allemande placée au-dessous de ces tapisseries en indique le sujet... ces tapisseries ont 16 pieds de largeur et 13 de hauteur[1]. »

Le XVIIe siècle vit pénétrer la tapisserie jusqu'au fond de la Russie. En 1607, Martin Stuerbout, d'Anver, dirigeait, dans la Moscovie, un atelier de haute lisse[2].

1. Casati, *Notice sur le musée du château de Rosenborg en Danemark*. Paris, 1879, p. 17.
2. *Almanak de Sante-Lucas Gilde voor 1855*, p. 51.

CHAPITRE XIV

LE XVIII[e] SIÈCLE
LA TAPISSERIE EN FRANCE
LES GOBELINS ET BEAUVAIS. — OUDRY ET BOUCHER

Au XVIII[e] siècle, la tapisserie se règle avec une docilité parfaite sur les besoins et les goûts de la société nouvelle, de cette société aussi vive, aussi spirituelle, aussi frivole que celle du siècle de Louis XIV avait été grave et solennelle. La recherche de l'élégance et de la grâce fait oublier celle de la noblesse; le boudoir remplace les salons vastes et somptueux de l'âge précédent; le petit art détrône le grand. C'en est fait et des compotions historiques et des tentures monumentales; désormais le principal mérite d'un récit est d'être bref et piquant, de même que la valeur vénale de l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, est en raison inverse de ses dimensions. Louis XIV avait voulu perpétuer, dans une suite hors ligne, les grands actes de son règne, batailles gagnées, provinces conquises, alliances contractées, encouragements prodigués à l'industrie. Louis XV se croira quitte envers la postérité en lui offrant le souvenir de ses exploits cynégétiques. Aux pompes du

triomphe d'Alexandre succèdent les aventures héroï-comiques de Don Quichotte; le loup et l'agneau, la lice et sa compagne prennent place sur les métiers qui tissaient naguère les personnifications des quatre Éléments; l'exécution d'une garniture de fauteuil prime celle d'une suite historiée; Oudry et Boucher, et c'est tout dire, s'emparent de la succession de Le Brun : n'importe, la tapisserie, dans son inépuisable obligeance, accepte tous les changements, subit tous les caprices de la mode.

Dans un milieu aussi raffiné et aussi égoïste que l'était le XVIIIe siècle, la tapisserie ne pouvait manquer de perdre ce qui lui restait de son caractère populaire. Autrefois, il ne faut pas l'oublier, quoique la possession en fût réservée aux favoris de la fortune, les tentures historiées figuraient fréquemment en public, et parlaient en toute occasion à l'esprit de la foule; dans les processions, dans les fêtes les plus diverses, les souffrances du Christ, les exploits des chevaliers, peints sur ces vastes surfaces mobiles, exaltaient tour à tour la piété ou le patriotisme. La Renaissance, la première, en remettant en honneur l'antiquité, dont le souvenir s'était perdu dans les masses, porta le coup le plus sensible à l'art populaire; le XVIIe siècle prit à tâche d'accentuer encore la scission entre l'artiste et le « vulgaire »; le XVIIIe siècle enfin rompit complètement une alliance sans laquelle l'art, nous en avons la preuve, ne saurait produire des œuvres vraiment fortes, vraiment vivantes et durables. Pendant la période précédente, nous avons encore rencontré en abondance les tentures destinées à illustrer les luttes nationales; au

XVIIIe siècle, c'est à peine si quelques grands seigneurs



LES CHASSES DE LOUIS XV

D'après Oudry. Gobelins, XVIIIe siècle. (Château de Fontainebleau)

étrangers, élevés dans la tradition du règne de

Louis XIV, le duc de Lorraine, le prince Eugène, le duc de Marlborough, songent à perpétuer le souvenir de leurs victoires. Quant à l'histoire de France, pendant cette période si troublée, elle semble tenir tout entière dans les fameuses *Chasses de Louis XV*. Je me trompe; j'oublie l'*Ambassade turque*, c'est-à-dire l'entrée à Paris de Mehemet effendi, chargé de complimenter, en 1721, « le roy sur son avènement au trône », tenture en deux pièces d'après les cartons de Charles Parrocel.

Même indifférence à l'égard de l'art religieux. Ici du moins les artistes pouvaient arguer de leur parfaite impuissance : considérées au point de vue de l'expression, les quelques rares suites qui ont pris naissance à cette époque sont plus propres à provoquer le scandale que le recueillement. Dans la plus célèbre d'entre elles, l'*Histoire d'Esther*, de de Troy, on se croit transporté sur le théâtre, et sur un théâtre qui ne rappelle en rien celui sur lequel les pensionnaires de Saint-Cyr jouaient les tragédies du tendre Racine.

Ce dédain des sentiments nobles ou généreux qui pouvaient subsister dans de certains cœurs a pour corollaire le besoin de distractions tout artificielles : les peintres se plaisent à transporter leurs contemporains, ou plutôt les raffinés de la cour et de la ville, dans des régions idéales, loin des préoccupations du monde, le plus souvent dans l'Olympe, parfois aussi dans la Bohême, la Turquie, l'Inde ou la Chine. Les jardins d'Armide exercent sur eux une attraction particulière. A ce moment prennent naissance, à côté d'innombrables représentations mythologiques, la *Tenture des Indes*, d'après Desportes; la *Tenture chinoise*, d'après

Fontenay, Vernansaal et Dumont; les *Bohémiens*, d'après Le Prince; les *Sultanes*, d'après Amédée Van Loo; les *Fêtes russes*, d'après Casanova.

Cette tendance à regarder les choses à travers un prisme, cette remarquable puissance d'abstraction, n'éclatent qu'avec plus de force lorsque, de ces régions lointaines, les artistes du temps reviennent aux pâturages de la Normandie, aux rives de la Seine. Mais qui aurait le courage de critiquer ces paysages si délicieusement faux, ces bergers qui semblent quitter pour la première fois les antichambres de Versailles, ces bergères dont la toilette n'a rien à envier à celle d'une duchesse!

Descendons d'un degré et étudions l'histoire de notre art au point de vue, plus spécial, de la décoration. A cet égard, le XVIIIe siècle, on ne saurait le contester, a ouvert à la tapisserie des horizons nouveaux. Sans doute le moyen âge et la Renaissance avaient affecté les tissus de haute et de basse lisse aux usages les plus divers; ils les avaient surtout étroitement rattachés à l'ameublement, en recouvrant les bancs ou les stalles des églises ou des châteaux de « bancquiers, d'espalliers », d'étoffes destinées à en masquer la nudité. Mais le XVIIIe siècle, s'il n'inventa pas cette application, s'efforça du moins de l'étendre et de la perfectionner; le siège et le dossier des fauteuils et des canapés, les coussins et les écrans se garnissent à vue d'œil d'élégants tableaux, artistement encadrés; tantôt ce sont des bouquets, des paysages, des scènes tirées de la fable des animaux; tantôt des pastorales ou même des compositions mythologiques. La nouvelle mode fit la fortune

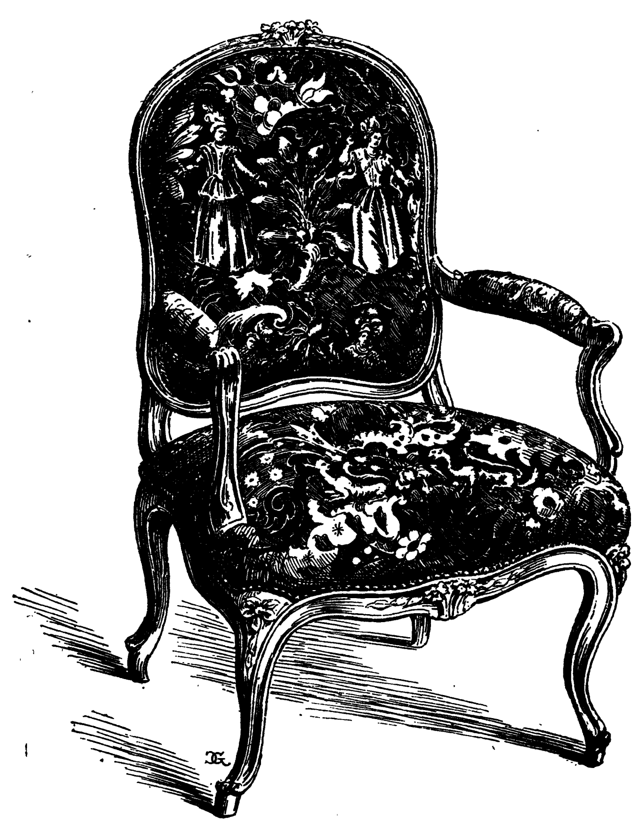
de la manufacture de Beauvais. Mérite-t-elle au même point les suffrages de la critique? il est permis d'en douter. » Par une erreur de goût manifeste, dit M. Burty, Boucher et ses élèves firent descendre de la muraille les bergers entreprenants et les moutons à faveurs lilas, et les posèrent sur le siège horizontal des canapés et des fauteuils. De sorte que la donnée n'ayant été que trop suivie de nos jours, on s'assied sur un pigeonnier ou l'on pose les pieds sur un port de mer. Certes, c'était déjà une grande erreur que d'imiter trop littéralement des personnages ou des arbres sur une surface qu'un souffle de vent peut déranger ou qu'un pli coupe par la moitié, mais il y avait encore là une certaine convention, à laquelle l'esprit peut se prêter. Mais quelle aberration que de semer à terre des bouquets de fleurs naturelles et des panoplies! Ne craint-on pas à chaque instant, en foulant de grands tapis de la Savonnerie ou d'Aubusson, de se heurter à un cuir enroulé, ou d'écraser une corbeille de cerises[1]? »

Est-il nécessaire d'ajouter que, prises en elles-mêmes, les garnitures des meubles que nous a laissées le XVIIIe siècle sont charmantes et bien propres à désarmer les critiques les plus sévères?

Dans un ordre d'idées plus spécial encore, celui de la technique, les progrès réalisés par le XVIIIe siècle ne sont égalés que par ses erreurs. Il faut porter à son actif les améliorations introduites dans le tissage en basse lisse; grâce aux efforts de Neilson et de Vaucanson, les métiers des basse lissiers n'eurent plus rien à

1. *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, p. 583-585.

envier à ceux de leurs rivaux, les hautelissiers. La tein-



FAUTEUIL LOUIS XV RECOUVERT DE TAPISSERIE
(Collection de M. P. Jourde.)

ture aussi fut l'objet de perfectionnements considé-

rables; il est vrai qu'on augmenta la série des couleurs au détriment de leur durée.

Fort de ces conquêtes, dont il ne faut pas s'exagérer l'importance, le XVIII[e] siècle entreprit de combler l'abîme qui séparait la tapisserie de la peinture et de faire des tapissiers, non plus des interprètes, mais de simples copistes. Reproduire les tableaux à l'huile, à l'aide d'un procédé à la fois plus coûteux et plus imparfait, tel fut le problème qu'il se posa. Nous exposons plus loin les différentes péripéties de la lutte engagée entre les champions des idées nouvelles et les représentants de la vieille, de la saine discipline du moyen âge et de la Renaissance. Il nous suffira de dire ici que les novateurs finirent par l'emporter. Victoire funeste, dont les conséquences se font sentir de nos jours encore.

Après tant de changements apportés aux traditions de l'âge antérieur, il ne restait au XVIII[e] siècle, pour consommer sa tâche, qu'à toucher à l'organisation de la manufacture qui avait consacré la suprématie de la France dans le domaine de l'art décoratif; sur ce point, du moins, l'œuvre de Louis XIV et de Colbert fut respectée. Les Gobelins continuèrent, comme par le passé, à servir de modèle au reste de l'Europe.

C'est par eux que nous commencerons, comme de droit, notre revue.

La fin du règne de Louis XIV, le commencement de celui de Louis XV correspondent à une période de stagnation, pour ne pas dire de déclin.

Pendant l'administration du duc d'Antin (1708-1736) qui avait sous ses ordres, comme directeur parti-

culier de la fabrique, l'architecte Robert de Cotte (1699-1735), une seule suite nouvelle prit naissance, les *Chasses de Louis XV,* d'après Oudry (1733 et années suivantes; la pièce, où l'artiste s'est représenté, occupé à dessiner, porte l'inscription : Peint par J.-B. Oudry, 1738). Le reste de la fabrication ne comprit que des reproductions de cartons anciens, les *Fructus Belli* et les *Chasses de Maximilien,* ainsi que les diverses suites composées par Le Brun et son école. La présence, à la tête des ateliers, de collaborateurs ou d'élèves de Jans et de Lefèvre contribua à maintenir la fabrication dans les données du grand règne.

Les *Chasses de Louis XV,* dont un exemplaire est conservé au château de Fontainebleau, et un autre beaucoup plus riche au musée national de Florence, méritent, pour l'harmonie et la vigueur du coloris, de prendre place à côté des modèles les plus parfaits que nous ait légués l'art du tapissier. Le peintre a donné à l'action la netteté et la vivacité qui distinguent ses compositions; il a établi la plus heureuse corrélation entre les figures et le paysage; mais nous ne craignons pas d'affirmer que, sans l'intelligence hors ligne, la sûreté de main prodigieuse de ses interprètes, ses compositions ne fixeraient aujourd'hui que les regards de quelques curieux. La peinture en matières textiles, ici, a éclipsé la peinture à l'huile.

En 1735, de Cotte fils remplaça son père, Robert, dans la direction des Gobelins; l'année suivante, Orry, contrôleur général des finances, succéda de son côté au duc d'Antin (1736-1745). Grâce à l'énergie de cet administrateur, les travaux reçurent la plus vive impul-

sion : rétablissement de l'école de dessin, commande de nouveaux cartons, tels furent les premiers actes de son ministère. L'*Histoire d'Esther,* dont l'exemplaire le plus parfait se trouve à Rome, dans les salons de l'Académie de France (un autre est conservé au musée des Offices; un autre au Garde-meuble; les cartons furent peints à Rome entre 1737 et 1740) et l'*Histoire de Jason,* chacune en sept pièces, d'après de Troy, ne tardèrent pas à égaler la réputation des grandes suites composées par Le Brun. Si l'*Histoire du Christ,* par Restout et Jouvenet, et l'*Histoire de Marc-Antoine,* par Natoire, n'obtinrent pas le même succès, en revanche la *Tenture des Indes,* par Desportes, imitation libre d'une suite plus ancienne, l'*Histoire de Renaud et d'Armide* et surtout l'*Histoire de Don Quichotte,* toutes deux par Charles Coypel, devinrent rapidement populaires. Citons aussi les *Éléments,* les *Saisons,* et les *Mois grotesques,* d'une si grande élégance, exécutés sur les dessins de Claude Audran le jeune, et les *Triomphes des Dieux,* d'après Bérain (Union centrale, exposition de 1876, nos 369-375).

Les successeurs d'Orry, Lenormant de Tournehem, oncle de Mme de Pompadour (1745-1751), et M. de Vandières, ou pour le désigner par le nom sous lequel il est connu dans l'histoire, le marquis de Marigny (1751-1773), frère de la trop fameuse favorite, ne négligèrent rien pour assurer la prospérité de notre grande manufacture nationale; ils furent secondés par les directeurs, l'architecte d'Isle (1747-1755) et l'architecte Soufflot (1755-1780), et surtout par trois entrepreneurs, dont le dévouement fut au-dessus de tout éloge : Au-

dran père, que l'on rencontre déjà en 1733 et qui resta en fonctions jusqu'en 1771, P. F Cozette (1736-1792) et



LA TENTURE DES INDES.

l'Écossais Jacques Neilson (1749-1788). Etant donnée la pénurie du Trésor, les lenteurs, parfois même la mau-

vaise foi de l'administration, qui niait les dettes, les engagements les plus formels, la charge d'entrepreneur des Gobelins exposait à une ruine presque certaine[1]. Le courage ne faiblit chez personne. Jacques Neilson, surtout, fit preuve d'une ardeur admirable; non content de soutenir avec ses ressources personnelles l'atelier qu'il dirigeait, il introduisit dans la basse lisse des perfectionnements qui lui permirent de lutter avec la haute lisse et réorganisa complètement l'atelier de teinture[2].

Les difficultés de l'ordre administratif se compliquèrent, vers le milieu du XVIIIe siècle, de difficultés de l'ordre artistique. Depuis longtemps les peintres s'efforçaient de provoquer l'abandon des anciens procédés d'interprétation; l'année 1748 marque le point culminant d'une lutte dont dépendait l'avenir même de la tapisserie. A ce moment, le champion de la peinture, Oudry, lance contre les tapissiers un véritable réquisitoire; il leur reproche amèrement de persister à employer le « coloris de tapisserie », d'éconduire les auteurs des cartons en se fondant sur de « prétendues raisons de fabrique. » Mais il a beau leur persuader qu'ils doivent donner à leurs ouvrages « tout l'esprit et toute l'intelligence des tableaux, en quoi seul réside le secret de faire des tapisseries de première beauté; » il a beau flétrir « ce travail purement de routine, qui ne

1. En 1772, l'administration devait aux trois entrepreneurs, Cozette, Audran et Neilson, environ 220,000 livres. Pour combler ce déficit, on vendit au rabais un certain nombre de tapisseries.

2. Voy. l'ouvrage de M. A. Curmer, *Notice sur Jacques Neilson, entrepreneur et directeur des teintures de la manufacture royale des tapisseries des Gobelins au XVIIIe siècle;* Paris, 1878.

rend ni le ton, ni la correction des tableaux qu'ils



LES DIEUX OU LES ÉLÉMENTS : DIANE OU LA TERRE

D'après C. Audran. Gobelins, XVIIIe siècle (Garde-Meuble.)

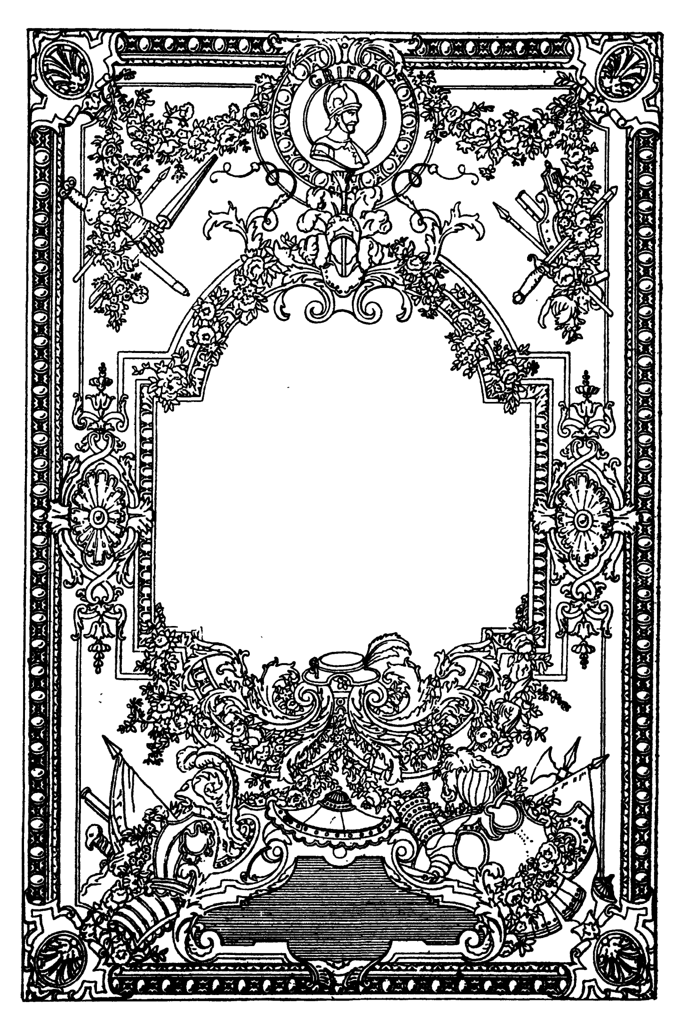
ont à exécuter, » les tapissiers, par un instinct fort juste,

après avoir cédé un instant, ne tardent pas à revenir à la tradition qui a fait le grandeur de la Renaissance et du siècle de Louis XIV. L'hostilité entre Oudry et les tapissiers, soutenus par les entrepreneurs, devint si grande que ceux-ci prirent le parti de se dispenser d'assister aux séances dans lesquelles Oudry, en sa qualité d'inspecteur de la fabrique, était chargé d'indiquer les corrections à faire aux tapisseries en cours d'exécution. Il fallut un ordre formel du directeur général pour les y contraindre.

En comparant aujourd'hui, au château de Fontainebleau, les tableaux d'Oudry, d'une exécution lisse et monotone, aux merveilleuses traductions, si vibrantes, si pleines de vie, qu'en ont données les tapissiers du siècle dernier, on ne peut que plaindre cet artiste éminent d'avoir si complètement méconnu les intérêts de sa gloire.

Malgré la résistance des tapissiers, la victoire finit par rester aux peintres. L'entrepreneur Jacques Neilson contribua lui-même au succès de ces derniers, en multipliant, dans une proportion énorme, le nombre des nuances. Grâce aux conseils du chimiste Macquer, et au concours du chimiste Quemiset, il réussit à porter l'assortiment des nuances à plus de mille corps, subdivisés chacun en douze couleurs dégradées du clair au brun. La tentation de rivaliser avec la peinture, de produire au moyen de fils de laine et de soie des composition donnant l'illusion d'un tableau à l'huile, était trop forte désormais : insensiblement les artistes des Gobelins s'habituèrent à ces coûteux trompe-l'œil.

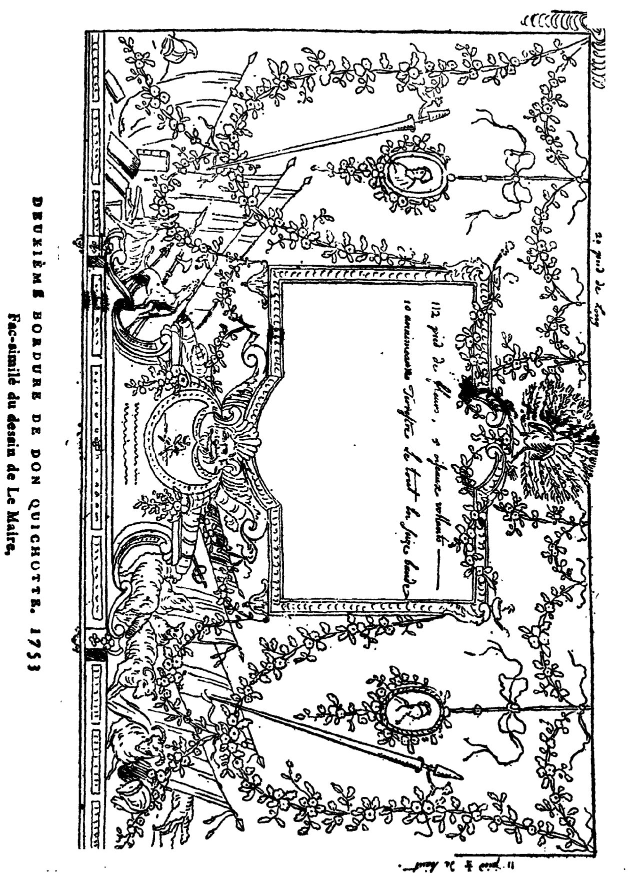
Pour augmenter la ressemblance on substitua le



PREMIÈRE BORDURE DE DON QUICHOTTE

Tapisserie du XVIIIe siècle. Collection de M. le comte de Vennevelle

plus souvent aux bordures historiées, dans lesquelles les décorateurs anciens avaient réalisé tant de mer-



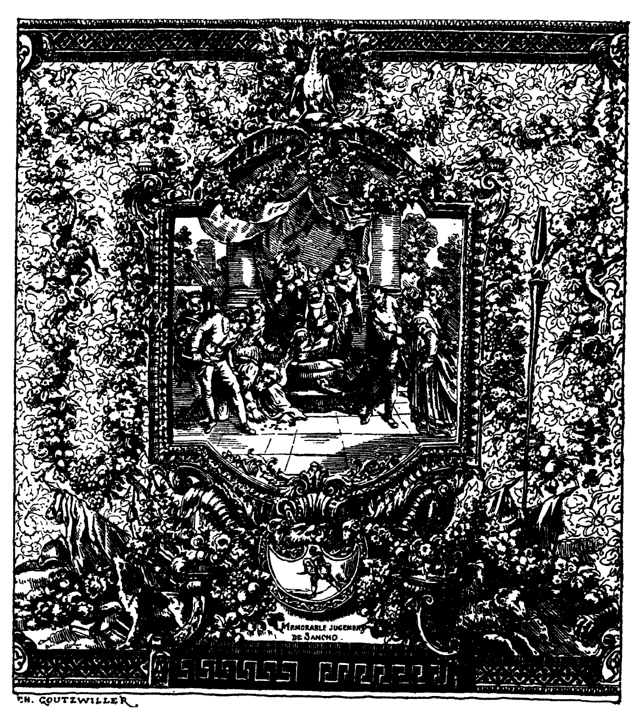
DEUXIÈME BORDURE DE DON QUICHOTTE. 1753

Fac-similé du dessin de Le Maire.

veilles, des bandes imitant des cadres sculptés et dorés. (*Tenture des Indes*, *Histoire d'Esther*, *Histoire de*

Jason, etc.) Les tapisseries désormais n'avaient plus rien qui les distinguât des tableaux à l'huile.

En étudiant, dans le recueil de statuts imprimé



LES AVENTURES DE DON QUICHOTTE

D'après Charles Coypel. Gobelins, XVIIIe siècle. (Au Garde-Meuble.)

en 1756 par ordre de la corporation, le portrait du parfait tapissier, tel que le concevaient, dans leur ambition naïve, les haute ou basse lissiers parisiens, on ne peut se

défendre d'un sourire de commisération : « toutes les professions, est-il dit, supposent dans ceux qui les exercent des talents relatifs et proportionnés ; quelques-unes même en exigent d'assez distingués. Mais combien en faut-il réunir pour former un habile tapissier ! De quelque manière qu'il travaille, en tapis sarrazinois, en tapisserie de haute et basse lisse, ne fût-ce même qu'en rentraiture, il doit posséder toutes les règles de la proportion, principalement celles de l'architecture et de la perspective, quelques principes d'anatomie, le goût et la correction du dessin, du coloris et de la nuance, l'élégance de l'ordonnance et la noblesse de l'expression en tous genres et en toutes espèces : figures humaines, animaux, paysages, palais, bâtiments rustiques, statues, vases, bois, plantes et fleurs de toutes espèces ; il doit joindre encore à ces connaissances celle de l'histoire sacrée et profane, faire une juste application des règles de la bonne fabrique, et le discernement de ce qui opère la beauté du grain et du coloris, c'est-à-dire les diverses qualités des soies, laines et tentures, qu'il faut souvent rabattre, rehausser ou changer d'œil, raison pour laquelle il leur a toujours été permis de teindre eux-mêmes les étoffes qu'ils emploient[1]... »

Les incitations d'Oudry, on le voit, avaient malgré tout porté leurs fruits.

Le successeur d'Oudry avait tant de goût et d'esprit que pendant longtemps on continua de glisser sur cette pente fatale sans s'en apercevoir. Les entrepreneurs applaudirent bruyamment au choix de François Boucher

1. W. Chocqueel, *Essai sur l'histoire et la situation actuelle de l'industrie des tapisseries et tapis.* Paris, 1863, p. 46-47.



LA BALANÇOIRE

comme inspecteur des Gobelins (1755). Si le nouveau venu partageait les idées d'Oudry sur les rapports de la tapisserie avec la peinture, par contre la nature même de ce talent facile, élégant, si propre à la décoration, favorisait bien des illusions : on ne s'arrêta pas à la difficulté que présentait la traduction de ses chairs nacrées, de ses nuances grises, s'éloignant si étrangement de la gamme traditionnelle; séduits par son art, tout ensemble faux et charmant, les tapissiers n'hésitèrent pas à employer des couleurs fugitives, ces couleurs mises à leur disposition avec plus de zèle que de prudence par l'infatigable Neilson. Qu'arriva-t-il? au bout de peu de temps, l'harmonieux accord des premières années se rompit; tandis que de certaines parties conservaient leur éclat primitif, d'autres s'éteignaient graduellement. Les plus belles pièces se trouvèrent rapidement déparées par de profondes altérations dans le coloris.

On ne songeait guère au lendemain, en ce temps. Les contemporains se déclarèrent enchantés des résultats immédiats. En fallait-il davantage? Les cartons dont Boucher enrichit la fabrique firent rapidement fortune : c'étaient *Neptune et Amymone*, *Vénus aux forges de Vulcain*, *Vertumne et Pomone*, l'*Aurore et Céphale*, *Vénus sur les eaux*, tous de forme ovale, s'ajustant dans un encadrement de fleurs ou d'autres ornements. Puis venaient la *Pêche*, les *Diseurs de bonne aventure*, *Psyché et l'Amour*, *Aminthe et Sylvie*, les *Confidences*, sans compter de nombreux tableaux représentant des *Amours*, des *Enfants jouant*, les *Génies des arts*[1].

1. *Notice historique sur les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, éd. de 1873, p. 43.

Parmi les artistes travaillant dans des données ana-



PASTORALE, D'APRÈS BOUCHER
XVIIIe siècle. (Au Garde-Meuble.)

logues, il faut citer Ch.-Amédée Van Loo, peintre d'his-

toire et de portraits, l'auteur de la tenture des *Sultanes*.

Ce fut lorsqu'aux gracieuses compositions mythologiques ou allégoriques de Boucher et de son école, aux pastorales tour à tour émues et spirituelles, succédèrent de pédants tableaux d'histoire, que l'on put mesurer la profondeur de l'abîme creusé par les théories nouvelles. Vis-à-vis des compositions froides, guindées et vides dont on lui imposait l'imitation, le tapissier n'avait même plus la ressource de recourir, comme autrefois, à son bleu royal, si profond, à son rouge cramoisi, si éclatant, à ses fils d'argent et d'or, qui parlaient du moins aux yeux, lorsque le sujet ne parlait pas à l'esprit; il se voyait condamné à copier avec une minutie révoltante des colorations ternes, quand elles n'étaient pas blafardes. Je laisse à penser ce que durent être les *Amours des Dieux*, d'après Pierre, l'*Histoire d'Henri IV*, d'après Vincent, le *Siège de Calais*, la *Prise de Paris sous Charles VII*, la *Mort d'Étienne Marcel*, toutes trois d'après Barthélemy, le *Massacre des Huguenots*, d'après le même (Palais du Quirinal; signé Barthélemy, 1783), la *Mort de Coligny*, d'après Suvée, les *Honneurs rendus à Duguesclin par les ennemis*, d'après Brenet, la *Continence de Bayard*, d'après du Rameau, la *Mort de Léonard de Vinci*, d'après Ménageot (au palais du Quirinal; signé : F. Ménageot, 1781).

La Révolution respecta l'établissement qui, depuis tant d'années, faisait l'admiration et l'envie de l'Europe. On ne saurait trop féliciter le gouvernement d'alors de n'avoir pas prêté l'oreille aux objurgations

de Marat qui, en 1790, reprochait aux Gobelins de



ENDYMION, D'APRÈS BOUCHER

Tapisserie du XVIIIe siècle. (Au Garde-Meuble.)

« coûter 100,000 écus annuellement, on ne sait trop pourquoi, si ce n'est pour enrichir des fripons et des

intrigants. On y entretient d'ordinaire, ajoutait-il, vingt-cinq ouvriers, qui emploient au total douze livres de soie au travail d'une tapisserie qui est quelquefois quinze ans sur le métier ». Pour réduire à néant ces assertions, il suffira de placer, en regard des chiffres de Marat, ceux que fournissent les documents officiels : nous y voyons qu'en 1791 la manufacture occupait 116 maîtres et 18 ouvriers, non compris le personnel administratif. La dépense totale s'éleva, cette même année, à 165,927 francs, dont 108,000 pour la main-d'œuvre[1]. Ajoutons que deux années auparavant, en 1789, M. de Tolosan fixait à 800,000 francs la valeur des tapisseries annuellement fabriquées aux Gobelins[2]. Cette évaluation est à coup sûr exagérée. Mais il n'en est pas moins certain que la production de la manufacture, créée par Colbert, contribuait pour une part notable à la richesse nationale. On a trop oublié, depuis, l'importance économique des industries d'art.

L'avènement du nouveau régime fut le signal d'une réforme utile : en 1790, on substitua à l'entreprise, source de nombreux abus, le système des traitements fixes, actuellement encore en vigueur[3]. La production

1. Guillaumot, *Notices sur l'origine et les travaux de la manufacture impériale des Gobelins*, 2e édit., p. 20.

2. Choqueel, *Essai sur l'histoire des tapisseries et tapis*, p. 97.

3. En 1882, le budget total des Gobelins s'est élevé à 234,520 fr. subdivisés comme suit :

Personnel administratif, 27,750 fr.
Services des teintures, 15,300 fr.
École de dessin et de tapisserie, 6,550 fr.
Ateliers : 2 chefs, 4 sous-chefs, 60 ouvriers, ouvrières et élèves,
Indemnités diverses, 28,700 fr.
Matériel, 34,000 fr.



TORNATURA

D'après M. Lechevallier-Chevignard. Tapisserie des Gobelins, XIXe siècle

devint moins hâtive, l'exécution plus parfaite. Malheureusement les Gobelins étaient dès lors engagés dans une voie fausse, celle de l'imitation rigoureuse de la peinture; malgré les nombreux changements de direction qui se produisirent de 1789 à 1795, cette tendance ne fit que s'affirmer [1].

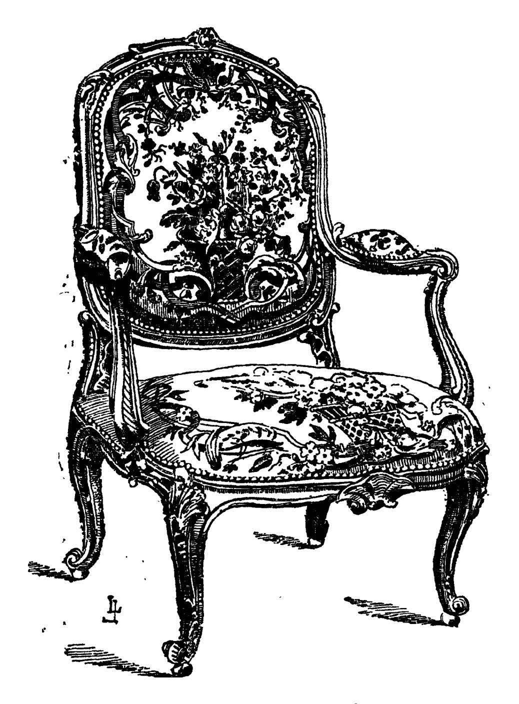
La manufacture de tapis de la Savonnerie qui, en 1790, comptait vingt ouvriers et six apprentis et qui produisait annuellement un peu plus de cent aunes carrées, livrées au roi à raison de 600 livres l'aune, fut soumise au même régime que les Gobelins ; les traitements fixes y remplacèrent les payements à la tâche. En 1825 cet établissement fut réuni aux Gobelins. Depuis quelques années on y procède à la suppression des places par extinction. Bientôt la Savonnerie aura vécu.

Le premier quart du XVIIIe siècle est marqué, à Beauvais comme aux Gobelins, par le ralentissement des travaux, par le manque d'initiative et le manque de ressources. De la mort de Behacle, en 1704, à la nomination de Jean-Baptiste Oudry, en 1726, la manu-

1. Au peintre Pierre qui, en 1781, avait remplacé Soufflot, succéda, en 1789 l'architecte Guillaumot; à Guillaumot, Audran (1792-1793), l'ancien entrepreneur de la manufacture ; à Audran, le peintre Belle (1793-1795) ; replacé un instant à la tête de la manufacture, en 1795, Audran disparut la même année, laissant sa place à Guillaumot, qui cette fois la garda jusqu'en 1807.

Dans ce siècle, la manufacture a été successivement dirigée par MM. Canal, chef de division au ministère de la maison de l'empereur, directeur intérimaire (1807-1810) ; Lemonnier, peintre (1810-1816) ; le baron des Rotours, ancien officier d'artillerie (1816-1833) ; Lavocat (1833 à 1848) ; Badin, peintre (1848-1850); Lacordaire, architecte et ingénieur (1850-1860); Badin, réintégré (1860-1871); Chevreul, chimiste, directeur intérimaire (1871); Alfred Darcel (1871-1885); E. Gerspach (1885).

facture ne fit que décliner. Il était réservé à Oudry, l'artiste doublé d'un administrateur, de rendre aux ateliers



FAUTEUIL LOUIS XV
RECOUVERT DE TAPISSERIES DE BEAUVAIS
(Ancienne collection Hamilton.)

leur ancienne activité et de fonder d'une manière durable leur réputation. Il commença par rétablir l'école de dessin et par augmenter le nombre des ouvriers; il s'efforça, en même temps, de gagner la faveur du

public en substituant aux anciens modèles, généralement sévères, des compositions nouvelles, pleines de grâce et de fantaisie : les *Fables de La Fontaine*, les *Amusements champêtres*, les *Chasses*, les *Comédies de Molière*, d'après ses propres cartons ; la *Tenture chinoise*, d'après Dumont ; les *Fêtes russes* et les *Bohémiens*, d'après Casanova ; tels sont les titres de suites qui opérèrent une véritable transformation du goût. Rarement on mêlait aux sujets badins une note plus grave, comme lorsque l'on exécuta l'*Iliade*, de Delhais.

La prospérité de la manufacture de Beauvais se maintint pendant la direction d'A.-C. Charron, le successeur d'Oudry. Au moment de sa retraite, en 1780, l'établissement occupait cinquante ouvriers.

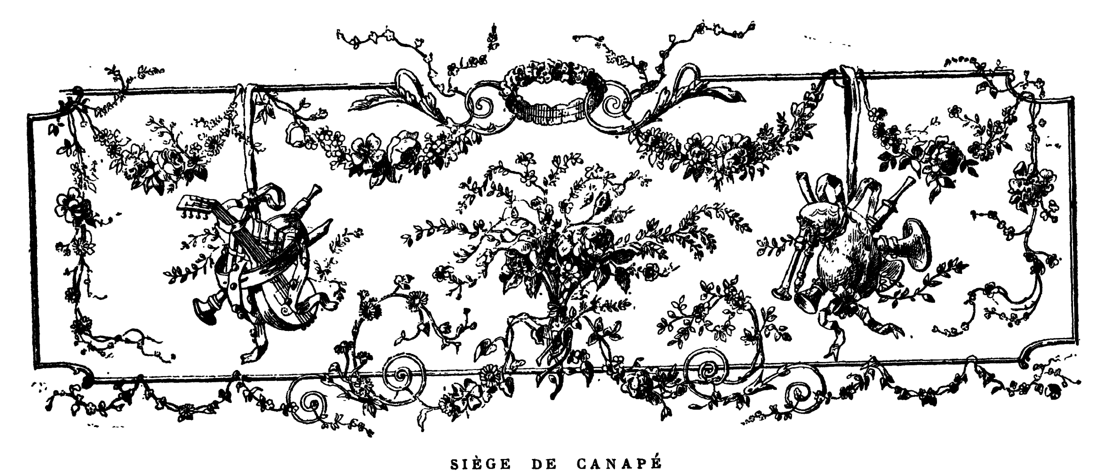
Le successeur de Charron, un marchand tapissier d'Aubusson, de Menou, joignit à la fabrication des tapisseries celle des tapis ; en 1790, il donnait du travail à cent vingt ouvriers.

La Révolution arrêta l'essor de la manufacture beauvaisine, qui toutefois ne sombra pas au milieu de ces luttes gigantesques : on sait qu'aujourd'hui encore elle maintient, avec une incontestable supériorité, les traditions de la tapisserie décorative [1].

On a vu, dans le chapitre précédent, qu'à Lille la fin

1. Vers 1835, la manufacture de Beauvais occupait 45 ouvriers, 11 élèves et 4 surnuméraires ; elle consommait par an 70 kilos de soie brute, 65 de laine teinte, 60 de laine de chaîne et 10 de fil blanc. La production annuelle s'élevait à 109 mètres carrés, revenant chacun à 690 francs (Dubos, p. 40).

En 1882, le budget de la manufacture s'est élevé à 116,350 fr. répartis comme suit :



SIÈGE DE CANAPÉ

D'après M. Chabal Dussurgey. Beauvais, XIXe siècle.

du XVIIe siècle avait été marquée par une véritable renaissance de l'art de la tapisserie. Guillaume Wernier de Bruxelles continua, dans les premières années du XVIIIe siècle, ce qu'avaient si bien commencé son beau-père Jean de Melter et Pannemaker; son atelier, en 1709, occupait plus de cinquante ouvriers; il ne cessa de mettre au jour des tentures qui tiennent aujourd'hui encore fort honorablement leur place dans nos musées.

En 1876, on admirait, à l'exposition de l'Union Centrale, quatre compositions mythologiques d'après l'Albane, avec la signature du maître. On cite en outre plusieurs suites de l'*Histoire de don Quichotte,* des *Ténières,* d'une tonalité bleue un peu trop vive, une série de six pièces destinées à l'église Saint-Sauveur, dont l'une, les *Noces de Cana*, fut exposée au Champ de Mars, en 1867, enfin, à l'hôpital Saint-Sauveur,

Personnel administratif, 11,550 fr.
Atelier : 1 chef, 4 sous-chefs, 45 artistes, ouvriers, ouvrières, employés et élèves, 82,600 fr.
Indemnités, 7,200 fr.
Matériel, 15,000 fr.

Les directeurs de la manufacture ont été, depuis la Révolution:
Camousse, an III † an VIII;
Huet père, an VIII † 1814;
Huet fils aîné, 1814 † 1819;
Huet jeune, 1819, démissionnaire la même année;
Guillaumot père, 1819-1828;
Marquis d'Ourches, 1829-1831;
Jules Guillaumot, 1831 † 1832;
Grau de Saint-Vincent, 1832-1848;
Badin, 1848-1876;
Dietterlé, 1872-1882;
Badin (Jules) fils, 1882.

les portraits de Beaudouin de Flandre, entouré de sa femme et de sa fille, et de Jeanne de Constantinople, placée entre ses deux maris, d'après Arnould de Wuez

Wernier mourut en 1738; il trouva un successeur dans François Boucher; ce maître réussit à maintenir à la fabrication lilloise sa grande et légitime réputation jusqu'au dernier tiers du XVIII[e] siècle. On fait notamment honneur à Boucher de l'*Histoire de Psyché;* en cinq pièces, exposée en 1867 au Champ de Mars[1].

A Cambrai nous trouvons un atelier, peut-être simplement un métier, installé en 1724 par Jean Baert et son fils, avec un subside du Magistrat. Le principal ouvrage sorti de l'atelier cambrésien est la tenture de fleurs et de paysages exécutée en 1752-1754 pour l'hôtel de ville, où elle se trouve encore; on y fabriquait en outre des fauteuils et des chaises. Après avoir passé des mains de Jean Baert dans celles de son fils, puis dans celles du fils de celui-ci, l'atelier cambrésien, qui semble n'avoir jamais joui d'une grande prospérité, disparut au moment de la Révolution. En 1796, un arrêté municipal nommait, mais seulement à titre provisoire, receveur-chef de l'une des barrières de la ville, le citoyen Baert, « ci devant manufacturier de tapisserie à la façon des Gobelins [2]».

Gisors vit également se dresser, mais à ce qu'il

1. Houdoy, *les Tapisseries de haute lisse; Histoire de la fabrication lilloise*, p. 97 et suiv., et Pinchart, *Histoire générale de la Tapisserie*; *tapisseries flamandes*, p. 51-53.

2. A. Durieux, *les Tapisseries de Cambrai.* Cambrai, 1879.

semble pour peu d'années seulement, un métier de haute lisse. En 1703, un ancien ouvrier de la manufacture de Beauvais, Adrien Neusse, d'Audenarde, obtint du Magistrat l'autorisation d'y établir une manufacture de tapisserie de haute lisse « pour le bien du public ». En 1708, l'artiste offrit à la ville le portrait de Louis XIV qui orne aujourd'hui le musée de Gisors. A partir de ce moment nous perdons ses traces[1].

A Nancy, le duc Léopold († 1729) établit près de son palais un atelier, qui eut pour principale mission de tisser les *Batailles du duc Charles V*, d'après les cartons de Charles Herbel († 1703), et les *Mois*. Ces suites, aujourd'hui conservées dans le garde-meuble impérial de Vienne, sont presque toutes l'œuvre de Charles Mitté. Une fabrique particulière, dirigée par les frères Durand, jeta en outre un certain éclat dans la capitale de Lorraine pendant toute la durée du XVIIIe siècle[3].

A côté des ateliers que nous venons d'énumérer, il convient d'accorder une mention à ceux de la Marche. Sans doute ceux-ci ne représentent pas les hautes traditions de l'art; dans un mémoire de 1717, les tapissiers d'Aubusson et de Felletin reconnaissent eux-

1. Baron Davillier, *Une manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors sous le règne de Louis XIV*. Paris, 1876.

2. Marquis de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. II, p. 337.

3. Voy. mes *Fabriques de Tapisseries de Nancy*, p. 11 et suiv.

mêmes que la majeure partie de leur production consiste en ouvrages communs et grossiers, « qui sont achetés par le commerce du royaume et les églises de province qui ne veulent pas dépasser un certain prix. » Mais cette production se chiffrait par des milliers de pièces par an; elle pouvait exercer l'influence la plus considérable sur le goût de la province.

A la suite de demandes réitérées, le gouvernement consentit non seulement à donner aux fabriques d'Aubusson de nouveaux statuts, mais encore à leur envoyer un peintre de talent, Jean-Joseph Dumons, de Tulle, qui, de 1731 à 1751, leur fournit de nombreux cartons[1]. Les peintres Juliard, Ranson, Huet, eurent également une grande part à la renaissance de la fabrication. On s'inspira en outre des compositions de Watteau, de Coypel, d'Oudry, de Boucher; de nombreuses répliques de leurs compositions furent exécutées pendant tout le XVIIIe siècle. En 1876, à l'exposition de l'Union centrale, on remarquait l'*Adolescence* (pièce d'une suite des *Quatre Ages*), d'après Lancret, avec la signature « Vitra : M. R. d'Aubusson. »

1. Voy. René Fage, *Jean-Joseph Dumons, peintre d'histoire*, 1687-1779; Tulle, 1881, p. 8.

CHAPITRE XV

LE XVIII[e] SIÈCLE (suite)
L'ITALIE, L'ESPAGNE, L'ANGLETERRE, L'ALLEMAGNE
LA RUSSIE, LES FLANDRES
DÉCADENCE DE LA TAPISSERIE

En Italie, nous voyons disparaître, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, la manufacture qui faisait depuis si longtemps la gloire de Florence, la plus ancienne des manufactures alors existantes. Fondée par celui des Médicis qui prit le premier le titre de Grand-Duc, l'établissement Médicéen s'éteignit avec le dernier représentant de cette famille illustre (1737). La belle tenture des *Quatre parties du monde,* d'après les cartons de Jean Sagrestani, au musée national de Florence, est aussi le testament artistique de cet atelier qui, au début, avait eu à sa tête des maîtres de la valeur de Jean Rost et de Nicolas Carcher.

Par contre, trois manufactures considérables, dont deux au moins ont subsisté jusqu'en plein XIX[e] siècle, prennent naissance, vers la même époque, dans les capitales des trois principaux souverains de la Péninsule, le pape, le roi des deux Siciles, le roi de Sardaigne.

La manufacture installée dans l'hospice de Saint-

Michel, à Rome, date de 1710; à ce moment, le pape Clément XI Albani fit venir de Paris le tapissier Jean Simonet, et le chargea d'organiser, conjointement avec le peintre André Procaccini, un atelier, bien modeste au début, puisqu'il ne compta, outre les deux directeurs, que trois ouvriers. Réorganisé peu de temps après, en 1714, avec substitution du payement à la tâche aux appointements fixes, l'atelier romain ne tarda pas à prendre un grand développement, surtout sous la direction de Pierre Ferloni, qui présida pendant plus d'un demi-siècle à ses destinées (1717-1770). Nous en voyons sortir un grand nombre de tentures, dont la plupart ornent aujourd'hui encore les palais romains : la *Puissance spirituelle et temporelle du Pape*, en dix pièces, les *Quatre Saisons*, diverses compositions religieuses, des paysages, des trophées. On y fabriquait en même temps des tapis de pied, dans le genre de ceux de la Savonnerie.

La prospérité de la manufacture romaine ne fit que croître dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ; on peut s'en convaincre en parcourant la longue liste de ses tapisseries, parmi lesquelles une mention particulière doit être accordée aux *Scènes de l'histoire de Rome*, exposées aujourd'hui dans le palais des Conservateurs, au Capitole. Malheureusement, les progrès du goût ne furent pas en raison de la prospérité matérielle, et cela par la faute des peintres chargés de composer les cartons, bien plus que par celle des tapissiers ; il n'est guère d'hérésie, je parle des hérésies en matière de décoration, dont la manufacture pontificale ne se soit rendue coupable.

Arrêtée par la Révolution, la fabrication des tapisseries à figures reprit une certaine importance à partir du règne de Grégoire XVI (1831-1846). En 1870, les métiers étaient placés sous la direction du chevalier Pierre Gentili. Aujourd'hui, la fabrique de Saint-Michel, annexée par le gouvernement italien, a pour directeur M. Prinotti.

En 1738, l'année même où s'éteignait la manufacture des Médicis, le chef de la maison de Savoie, Charles Emmanuel III, prit à son service son plus habile ouvrier, Victor Demignot, qui était d'ailleurs un enfant de Turin, et lui confia la direction d'un atelier de basse lisse, tandis qu'il chargeait Antoine Dini d'installer des métiers de haute lisse. Un peintre de talent, le chevalier de Beaumont, reçut la mission de fournir, avec le concours de quelques artistes secondaires, les cartons nécessaires aux deux ateliers, qui occupèrent dès le début un personnel de dix-sept tapissiers.

L'*Histoire d'Alexandre*, l'*Histoire de Jules César*, l'*Histoire d'Annibal*, l'*Histoire de Cyrus*, peut-être aussi l'*Histoire de Marc-Antoine*, exposée à Milan en 1874, des paysages, des marines, des bambochades, telles furent les premières productions de la manufacture.

En 1754, l'atelier de haute lisse fut supprimé et l'on ne travailla plus qu'en basse lisse, principalement d'après les cartons d'un peintre français, Laurent Pécheux, de Lyon, qui remplaça en 1766 le chevalier de Beaumont comme peintre de la manufacture. En 1784, le fils de Victor Demignot, François, fut à son tour remplacé comme directeur par Antoine Bruno, qui resta à la tête

de la manufacture jusqu'à sa suppression, en 1832. L'étude des productions de cette seconde période n'offrirait qu'un faible intérêt : celles des tapisseries qui garnissent le palais royal de Turin ne se distinguent en effet que par leur tonalité sombre, répondant médiocrement aux exigences de la décoration.

La manufacture de Naples est, comme celle de Turin, fille de la manufacture de Florence. Lors de la suppression de cette dernière, en 1737, elle recueillit une partie de ses ouvriers, grâce à l'habileté et à l'ardeur desquels elle prit rapidement une grande extension. Un tapissier romain, Pierre Duranti, acheva, vers le milieu du siècle, de fonder la réputation de l'établissement napolitain, qui semble avoir vécu jusqu'à la conquête du royaume des Deux-Siciles par les Français, en 1799.

Si nous en jugeons par les tentures en haute ou en basse lisse conservées dans les résidences royales de Naples, la manufacture de cette ville se proposait avant tout l'imitation des ouvrages des Gobelins : nous remarquons en effet parmi elles les *Quatre éléments* et l'*Histoire de don Quichotte*. Signalons en outre l'*Enlèvement de Proserpine*, l'*Amour et la Chasteté*, la *Munificence royale*, l'*Apothéose de Charles III*.

A Venise, divers ateliers particuliers, dont les deux principaux avaient à leur tête Pierre Davanzo et Antonio Dini, l'ancien directeur de la manufacture de Turin, déployèrent une certaine activité[1].

1. Voy. sur tous ces établissements mon *Histoire de la Tapisserie italienne*.

L'Espagne, réfractaire pendant le XVIe et le XVIIe siècle à l'introduction de métiers de tapisserie, compte au XVIIIe siècle plusieurs fabriques importantes. La plus ancienne d'entre elles est celle de Santa Barbara, dans la Casa del Abreviador, à Madrid. Fondée, en 1720, par le roi Philippe V, le petit-fils de Louis XIV, elle eut pour premier directeur un tapissier d'Anvers, Jacques Van der Goten. Dès les trois premières années, elle mit au jour une *Fête rustique,* dans le style de Téniers, et une *Chasse au Faucon.* Dans la suite, après que, grâce au concours d'un tapissier français, Antoine Lenger, on eut dressé des métiers de haute lisse à côté des métiers de basse lisse, exclusivement employés au début, la fabrique exécuta, avec un grand succès, une copie de la *Vierge à la Perle,* de Raphaël (1730).

La fabrique de Séville, fondée en 1730, sous la direction d'André Procaccini, l'ancien entrepreneur de la fabrique de Saint-Michel de Rome, et avec le concours de Van der Goten, ne vécut que peu d'années. On y commença la reproduction de la *Conquête de Tunis,* tissée au XVIe siècle par Pannemaker, ainsi que celle de l'*Histoire de Télémaque.*

Après la suppression de la fabrique de Séville, celle de Santa Isabel, à Madrid, recueillit son héritage.

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des travaux de ces différents établissements. Il nous suffira de dire que, grâce à l'activité de la famille Van der Goten, dans laquelle se personnifie pendant longtemps l'histoire de la tapisserie espagnole, on vit succéder rapidement, à la *Conquête de Tunis* et à l'*Histoire de Télémaque,*

l'*Histoire de Don Quichotte*, d'après Procaccini, suite qui fut remise jusqu'à trois fois sur le métier[1].

Dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle, l'exécution des cartons de Goya, la série de quarante-cinq pièces connues sous le nom de *Los Tapices*, valut une certaine réputation à la manufacture de Santa Barbara [2]. « Rompant nettement avec la tradition, et laissant de côté tout le vieil appareil mythologique, Goya, nous dit M. Paul Lefort, ne peignit pour ces cartons que des sujets empruntés à la vie nationale : danses, jeux, assemblées joyeuses ; tout cela spirituel, vif, pittoresque, très mouvementé, bien groupé, s'élevant sur des fonds champêtres ou baignant gaiement en pleine lumière[3]. »

Fermée en 1808, lors de l'entrée des Français à Madrid, la fabrique de Santa Barbara fut rétablie en 1815.

L'Allemagne compte, au XVIII[e] siècle, plusieurs ateliers de haute et de basse lisse, la plupart dirigés par des artistes français, principalement des réfugiés.

La manufacture de Munich, rétablie vers 1718, subsista jusqu'au commencement de ce siècle-ci. Nous citerons parmi ses tapissiers deux maîtres dont le nom décèle une origine française, Chédeville et Santigny. L'*Histoire des ducs de Bavière* (1732-1746), le *Triomphe de Bacchus* (1769), le *Triomphe de Flore*, d'après Chrétien Winck (1774), le *Banquet des dieux* (1802),

1. D. G. Cruzada Villaamil, *Los tapices de Goya*. Madrid, 1870, p. 76 et suiv.

2. Voy. Ch. Yriarte, *Goya*, p. 97-99.

3. *Histoire des Peintres*. École espagnole, p. 4.

tous exposés au Musée national, donnent l'idée la plus défavorable du talent des peintres et de l'habileté des tapissiers attachés à la manufacture.

A Berlin, Pierre Mercier, le fondateur de la manufacture royale, fut remplacé dans les premières années du XVIIIe siècle par son beau-frère Jean Barrobon, qui eut à son tour pour successeur son fils Pierre Barrobon. Plus tard, nous trouvons à la tête de la manufacture Charles Vignes ou Vigné, qui fit surtout travailler en basse lisse et qui défraya de tentures toutes les cours du Nord. A un certain moment, en 1736, Vignes occupa, affirme-t-on, jusqu'à 250 ouvriers. L'établissement subsistait encore en 1769.

Dresde posséda également un atelier de tapisserie. On voit, au palais royal, les *Adieux du prince Frédéric-Auguste à son père le roi de Saxe*, avec la signature « P. Mercier, à Dresde, 1716 », et la *Réception du prince Frédéric-Auguste par Louis XIV à Versailles*, avec la même signature et la date 1719[1].

Dans le dernier quart du XVIIIe siècle encore, l'art de la haute lisse jouissait en Allemagne d'une vogue assez grande pour qu'un atelier pût fonctionner avec succès dans la petite ville de Heidelberg (1786).

Tel était à cette époque, de l'autre côté du Rhin, le prestige de notre grande manufacture nationale, que le mot de Gobelin devint synonyme de tapisserie de haute ou de basse lisse; il a conservé jusqu'aujourd'hui cette signification.

Le gouvernement anglais ne semble avoir rien fait,

1. Voy. la *Chronique des Arts,* 5 avril 1884, 21 avril et 12 mai 1888.

au XVIIIe siècle, pour remettre en honneur la fabrication qui avait, au siècle précédent, jeté un si grand lustre sur la petite ville de Mortlake. Mais les particuliers se livrèrent à des tentatives plus ou moins couronnées de succès.

A Soho, on fabriqua en 1758 une suite de paysages qui orne aujourd'hui le palais de Northumberland.

Une autre fabrique, établie à Londres sous la direction de P. Saunders, mit au jour une suite de sujets orientaux d'après Le Prince[1].

Quant à la fabrique établie, vers le milieu du XVIIIe siècle, à Fulham d'abord, à Exeter ensuite, nous ne nous en occuperons pas ici. On sait en effet aujourd'hui que cet établissement, auquel son fondateur, l'ex-capucin lorrain Norbert-Parisot, et son second propriétaire, Passavant, réussirent à attacher quelques ouvriers des Gobelins, ne fabriquait que des tapis genre Savonnerie[2].

La fabrique de tapisseries de Saint-Pétersbourg est une création de Pierre le Grand. Les auxiliaires auxquels recourut l'autocrate furent, comme toujours en pareil cas, des artistes des Gobelins (1716)[3]. En 1755, l'administration de cette fabrique, jusqu'alors rangée dans les attributions de la cour, fut confiée au Sénat.

1. Ce renseignement m'a été obligeamment communiqué par M. Dautzenberg-Braquenié, qui a relevé sur la suite en question, composée de quatre pièces, la signature « P. Saunders, London. »

2. Voy. *le Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, t. III, p. 95-99 et p. 126.

3. *Le Cabinet historique*, 1856, p. 188, et Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*; éd. de 1876, p. 121.

En 1766, on créa pour la diriger un bureau spécial. En 1777 et en 1778, plusieurs haute lissiers de Bruxelles allèrent en renforcer le personnel[1].

Le musée des voitures impériales de Saint-Pétersbourg renferme treize tapisseries provenant de la fabrique impériale : nous citerons parmi elles des compositions mythologiques d'après le Guide, et les personnifications de l'Asie et de l'Amérique.

M. Dautzenberg-Braquenié veut bien me communiquer la description de deux autres tapisseries provenant de la même fabrique et conservées dans une collection particulière : l'une d'elles représente un roi porté par deux Maures (même composition que la pièce correspondante des Gobelins, dans la *Tenture des Indes*); c'est sans doute la personnification de l'Afrique. Pour bordure, un cadre doré. Signature (en russe) : A Saint-Pétersbourg, année 1741. Écusson avec les lettres P. E. B. enlacées. La seconde pièce a pour légende le mot Europe (en russe), dans un cartouche placé au milieu de la bordure inférieure. Les deux pièces se rattachent donc à la suite des *Quatre Parties du monde*, dont deux autres pièces, nous l'avons dit, sont exposées au musée impérial des voitures de Saint-Pétersbourg.

Nous avons réservé pour la fin de ce chapitre l'étude d'ateliers qui autrefois éclipsaient tous les autres, de ces ateliers flamands qui, trois cents ans durant, formèrent la personnification vivante de la tapisserie conçue dans le sens le plus large et le plus élevé.

1. Communication de M. Pinchart.

Au début du XVIIIe siècle — c'est M. Wauters, si soucieux de la gloire de sa ville natale, qui nous fait cette douloureuse confidence, — Bruxelles ne comptait plus que huit fabricants, occupant 53 métiers, avec environ 150 ouvriers; la fabrication y était donc tombée, comme importance économique, infiniment au-dessous de ce qu'elle était à Felletin, qui, en 1742, n'occupait pas moins de 233 métiers. En 1764, les fabricants bruxellois étaient réduits à deux, occupant de 12 à 18 ouvriers. En 1768, il n'en restait qu'un, le représentant d'une famille célèbre dans les annales de la tapisserie, Jacques Van der Borght. Avec lui s'éteignit, en 1794, le dernier atelier bruxellois.

Les *Campagnes du duc de Marlborough*, au château de Blenheim, les *Victoires du prince Eugène*, les *Châteaux de la famille de Mérode*, les *Amours de Vénus et d'Adonis*, d'après Jean Van Orley, l'*Histoire de Psyché*, d'après le même, les *Quatre Saisons*, les *Plaisirs du monde*, les *Fêtes des paysans*, d'après Téniers, l'*Histoire de don Quichotte*, l'*Histoire du duché de Brabant*, d'après V. H. Janssens, à l'hôtel de ville de Bruxelles, les *Triomphes des dieux*, l'*Histoire de Moïse*, l'*Histoire de Gavre*, l'*Histoire de Daphnis et Chloé*, telles sont les principales productions des fabriques de Bruxelles pendant leur longue agonie[1].

Dans leur détresse, les tapissiers acceptèrent avec empressement les commandes de l'ordre le plus humble. Ils fabriquèrent en grand nombre, à ce qu'il semble, des

1. On trouvera des reproductions de plusieurs de ces tentures dans *les Tapisseries historiées à l'Exposition nationale belge de 1880*, par MM. Wauters et Keuller. Bruxelles, 1880.

« tabliers » à l'usage des Romains, c'est-à-dire des bandes de tapisserie ou de damas, plus longues que larges, qui s'attachent aux balcons et à l'appui des fenêtres pour les fêtes publiques, pour les processions, le carnaval. Le prince Torlonia possède une série intéressante de pièces de ce genre : le sujet, restreint à un grand médaillon, occupe le milieu ; le champ, de couleur bleue, est semé de gracieuses arabesques. Les médaillons sont historiés d'Amours ou de scènes mythologiques. Ces pièces proviennent des ateliers de Bruxelles, comme le prouve l'écusson flanqué du double B, et accompagné parfois des initiales du tapissier, U. L. (Urbain Leyniers)[1].

Les autres fabriques flamandes ne furent pas mieux partagées que celles de Bruxelles; celle d'Audenarde disparut en 1772 ; celle de Gand eut un sort semblable vers la même époque[2].

L'histoire de la tapisserie au XVIII[e] siècle finit sur une note attristée. La ruine des ateliers flamands n'était que le prélude d'autres désastres, auxquels, hâtons-nous de l'ajouter, les troubles politiques n'eurent qu'une faible part : la mode avec ses innovations et ses inconséquences, d'une part; de l'autre, la disparition des grandes fortunes et la recherche du bon marché, tels furent les principaux facteurs d'une révolution qui ne tendait à rien moins qu'à la disparition de l'art du tapissier. Les papiers peints et les étoffes brochées prirent la place occupée, pendant une longue succession de siècles, par les ten-

1. M[gr] Barbier de Montault, *Inventaire descriptif des tapisseries de haute lisse conservées à Rome*, p. 113.

2. Wauters, *les Tapisseries bruxelloises*, p. 419.

tures historiées. « On a banni des appartements, écrivait en 1782 Sébastien Mercier, l'auteur du paradoxal tableau de Paris, ces tapisseries à grands personnages que les meubles coupaient désagréablement, et elles sont reléguées dans les antichambres. Le damas à trois couleurs et à compartiments égaux a pris la place de ces figures qui, massives, dures et incolores, ne parlaient pas gracieusement à l'imagination des femmes. Les tapisseries descendent du galetas pour le jour de la Fête-Dieu, et on les envoie aussi à la campagne pour y garnir les mansardes. »

Cette fois-ci, malheureusement, l'amateur de paradoxes n'était que l'interprète d'un sentiment général. Les plus belles suites furent reléguées dans les greniers (j'en pourrais citer une, tissée par Jean Rost, qui aujourd'hui encore est abandonnée à la poussière et aux vers sous les combles d'une basilique italienne célèbre), alors toutefois qu'on ne les employait pas comme tapis de pied. Le dédain se compliqua même, à un certain moment, d'une véritable rage de destruction ; le vandalisme affecta les formes les plus bizarres : c'est ainsi qu'à Milan, vers la fin du siècle dernier, les jeunes gens de bonne famille s'amusaient à effiler dans leurs réunions les tentures tissées de soie et d'argent que leurs ancêtres avaient réunies au prix de tant de sacrifices. Ce genre de divertissement, paraît-il, obtint le plus grand succès.

De nos jours seulement, grâce aux efforts de quelques hommes de goût, les tapisseries anciennes, depuis celles de Nicolas Bataille jusqu'à celles de Neilson, de Co-

zette et d'Audran, commencent à reprendre dans les collections publiques, dans les salons de l'aristocratie ou de la finance, dans les ateliers des artistes, la place à laquelle elles ont droit. Le mouvement provoqué en leur faveur ne paraît pas sur le point de s'arrêter : on peut dire qu'en dix ans la valeur vénale de ces pièces, naguère jetées au rebut, s'est décuplée.

Nous ne poursuivrons pas au delà du XVIIIe siècle l'histoire des vicissitudes de la tapisserie ; le spectacle des efforts contemporains, ces efforts qui se produisent sur tant de points à la fois, aux Gobelins, à Beauvais, à Aubusson, à Malines, la discussion des erreurs commises, la constatation des progrès réalisés, peuvent captiver, passionner même ; mais nous sommes trop près encore de ces luttes pour pouvoir les juger avec l'impartialité nécessaire, pour en dégager l'image nette et durable qu'il convient d'offrir au lecteur dans un travail avant tout destiné à l'enseignement.

CHAPITRE XVI

TECHNIQUE DE LA TAPISSERIE

Nous avons essayé, dans l'Introduction, de déterminer la signification du mot tapisserie et le rôle de cet art. Il nous reste à étudier, dans ce dernier chapitre, les procédés de fabrication, procédés qui, à part quelques modifications en somme secondaires, n'ont pas changé depuis tant de siècles.

Les tapisseries se divisent, selon le mode d'exécution, en tapisseries de haute et tapisseries de basse lisse. Étudions séparément ces deux procédés.

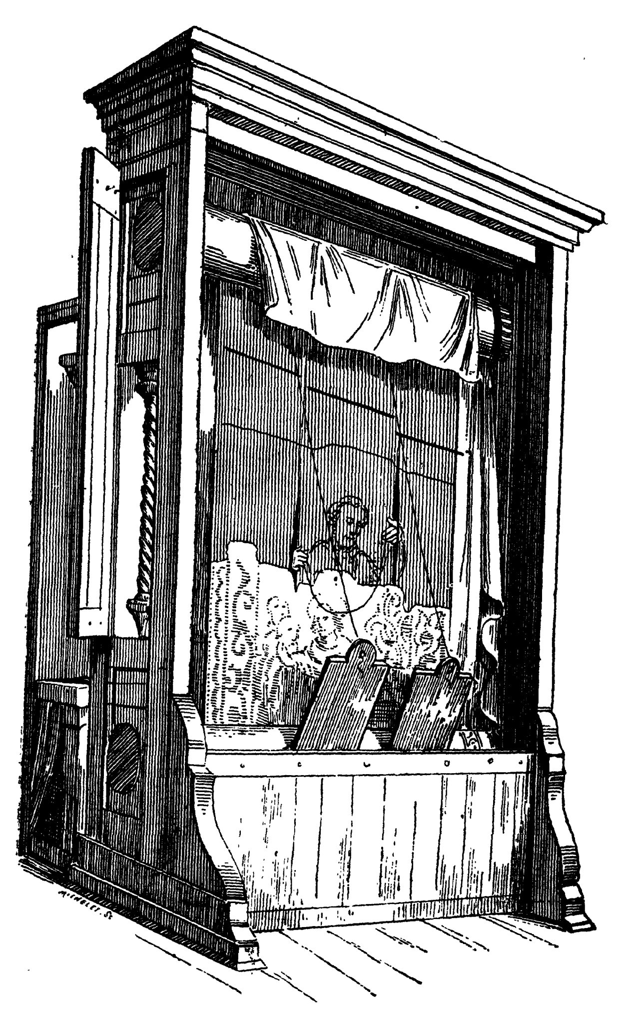
Le métier de haute lisse, le seul que l'on emploie aujourd'hui aux Gobelins, se compose de deux montants en bois, ou en fonte, supportant deux cylindres mobiles, les « ensouples », placés l'un dans la partie supérieure, l'autre dans la partie inférieure. Ces cylindres ont une double destination : retenir les extrémités de la « chaîne », permettre de la tendre à volonté. La chaîne, c'est-à-dire la rangée de fils blancs sur laquelle le tapissier tissera les fils de couleur, est formée de co-

ton (autrefois de laine, parfois aussi de soie); les fils sont alternativement passés de chaque côté de tubes de verre, des bâtons de croisure, comme on les appelle, les fils pairs d'un côté, les impairs de l'autre, de manière à produire à un moment donné comme une double nappe. Des cordelettes en forme d'anneaux, appelées « lices » ou « lisses », sont fixées, d'un côté, à tous les fils de la nappe de devant, et de l'autre à une perche posée au-dessus de la tête du tapissier; elles permettent à celui-ci de ramener à lui ces derniers, en les croisant avec les fils de la nappe postérieure, au moment où il fait une passée avec la broche : ce croisement, indispensable pour la formation du tissu, permet de recouvrir complètement la chaîne avec les fils de couleur.

L'ourdissage, c'est-à-dire la préparation de la chaîne, est une opération assez compliquée, et dont le détail n'offrirait pas pour nos lecteurs un intérêt bien vif.

Ce travail une fois terminé, la chaîne fixée sur le métier, le haute lissier y marque, à la pierre noire ou à l'encre, les principaux traits de son carton; il se sert pour cela d'un calque qu'il a fait sur du papier végétal et qu'il fixe sur la chaîne. Cette seconde opération s'appelle le décalquage.

A ces opérations succède le tissage proprement dit. Le tapissier commence par choisir dans le magasin de la fabrique, où les laines et les soies sont dévidées sur des broches, l'assortiment de couleurs nécessaire. Il s'agit de distinguer entre des milliers de nuances celles qui se prêteront le mieux à la reproduction du modèle. Il s'installe ensuite, non pas devant, mais



LE MÉTIER DE HAUTE LISSE

derrière son métier, car dans la haute lisse le travail se fait à l'envers, et l'artiste est forcé de passer de l'autre côté du métier pour juger du résultat obtenu. C'est également derrière le métier, bien plus, derrière l'artiste, qu'est placé le modèle ; pour le voir, l'artiste est obligé de se retourner.

Le tissage commence par le bas. Se servant des contours tracés sur la chaîne, le tapissier prend une broche chargée de la couleur convenable et arrête l'extrémité du fil de couleur sur un des fils de la chaîne. A ce moment, dans la partie inférieure, ces fils sont tous sur le même plan ; ce n'est que plus haut que les bâtons de croisure les écartent et permettent de saisir alternativement, de la gauche, une poignée de lisses qui ramènent en arrière la moitié A, qui forme le devant, ou les fils de la moitié B qui forme la partie postérieure. De la droite l'artiste fait passer, derrière les fils A, la broche chargée des fils de couleur ; l'instant d'après, les fils de chaîne, abandonnés à eux-mêmes, reprennent, grâce à leur élasticité, leur place primitive, c'est-à-dire forment de nouveau une nappe unique. Dans cette situation il y a alternance : un fil de chaîne sur deux est recouvert de fils de couleur ; c'est ce que l'on appelle une demi-passée. Puis, attirant à lui, au moyen des lisses, une poignée de fils de la série B, il procède à une opération analogue, en faisant manœuvrer la broche en sens inverse ; cette seconde opération, qui a pour effet d'achever de recouvrir de fils de couleur la chaîne entière, s'appelle une duite. Avec la pointe de la broche le tapissier tasse avec soin ces fils de couleur. Pour assurer complètement la solidité de l'ouvrage, il frappe les

duites d'un lourd peigne d'ivoire. Ces duites prennent place les unes à côté ou au-dessus des autres, suivant l'étendue que doit occuper la nuance dont la broche est chargée. L'artiste veut-il passer à une autre nuance, il abandonne et laisse pendre la broche sur laquelle la laine ou la soie est maintenue par une demi-clef; puis, il recommence les passées ou les duites avec la nouvelle broche et ainsi de suite. Ajoutons que plusieurs tapissiers peuvent travailler simultanément au même ouvrage. Aux Gobelins, on voit parfois jusqu'à six ou huit artistes occupés devant un seul métier.

On jugera de la minutie qu'exige la haute lisse, — une passée ne porte souvent que sur deux ou trois fils de chaîne, — en se rappelant qu'aux Gobelins un haute lissier ne produisait en moyenne jusqu'à ces derniers temps que 28 centimètres carrés par jour, soit un peu plus de 8/10 de mètre carré par année de 300 jours de travail, et que chaque mètre carré revenait à l'État, en moyenne, à un peu plus de 2,000 francs pour la main-d'œuvre seule[1].

Le travail le plus difficile, et ici il s'agit d'un travail

1. La dernière réplique de la *Terre et l'Eau*, d'après Le Brun, a coûté de 2,000 à 2,100 francs le mètre carré, rien que pour la main-d'œuvre. Le *Vainqueur*, d'après M. Ehrmann, est revenu à 1,546 francs le mètre carré pour la main-d'œuvre, à 51 fr. 50 pour les matières premières. A ces sommes il faut ajouter les frais généraux, qui sont de 120 pour cent environ, et qui comprennent l'administration, le service de l'école, le chauffage, les frais des cartons, etc. — Nous devons ces détails, ainsi que plusieurs autres, concernant la fabrication, à l'obligeance de l'ancien administrateur de la manufacture, M. Alfred Darcel.

En 1888, la production totale, qui n'était que de $22^{m},73$ par an pour la haute lisse, s'est élevée à 40 mètres.

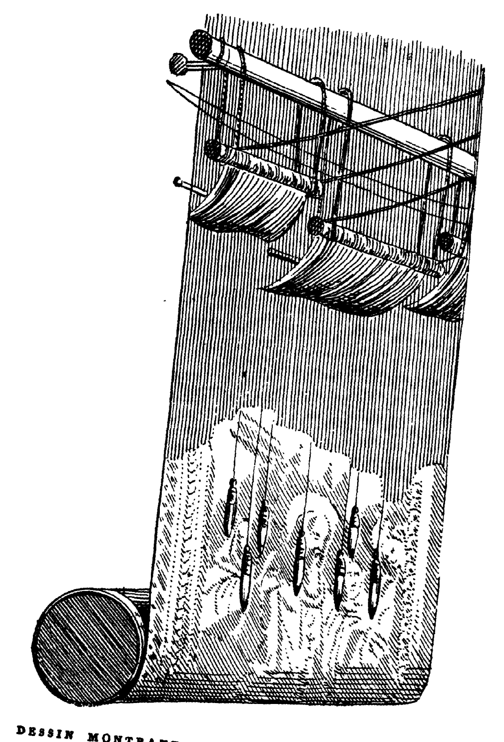
d'interprétation dans toute l'acception du terme, consiste dans le passage d'un ton à un autre, dans la transition des lumières aux ombres. Le haute lissier se sert, à cet effet, de couleurs moyennes qu'il dispose en forme de hachures, de manière à éviter l'effet de mosaïque qui résulterait d'une simple juxtaposition (on sait combien cet effet est désagréable dans les broderies au petit point, par exemple). Supposons un espace de quinze fils à colorer par ce système : la couleur A fera une duite d'un bout à l'autre, puis une seconde sur dix fils, enfin une troisième sur cinq fils seulement; la couleur B, à son tour, fera une duite de quinze fils sur toute la longueur, une de dix fils là où la couleur B en a fait cinq, une de cinq là où celle-ci en a fait dix. Grâce à cette sorte de pénétration réciproque, on arrive à lier, à fondre les tons, au point de cacher, du moins à un œil peu exercé, l'endroit où commence l'un, où finit l'autre.

Les anciens tapissiers n'employaient que des hachures à une nuance, et, en vérité, c'était là une ressource plus que suffisante[1]. Le déplorable système des hachures à deux nuances, inventé sous le premier Empire par Deyrolle, est aujourd'hui condamné.

1. Le cercle chromatique imaginé par M. Chevreul, directeur des teintures de la manufacture depuis 1824, comprend : 10 cercles de couleurs franches, subdivisés en 72 gammes équidistantes, de 20 tons chacune ; soit un total de 14,400 tons.

Aujourd'hui l'on s'efforce, et avec raison, de simplifier la coloration. M. Gerspach a fait ramener certaines gammes à dix et même à huit tons. Il faut l'en féliciter. Moins de nuances, plus de franchise et de fermeté, tel doit être le mot d'ordre des tapissiers modernes : ils ne feront que suivre en cela les traditions de leurs aînés du XVe au XVIIe siècle.

Le métier de basse lisse diffère sur beaucoup de points du métier de haute lisse : la chaîne, au lieu d'être tendue



DESSIN MONTRANT LA DISPOSITION DES LISSES DANS LE MÉTIER DE HAUTE LISSE.

verticalement, est tendue dans le sens horizontal; les lisses sont mises en mouvement au moyen de deux

pédales ou marches; le carton est fixé sous la chaîne.

Cette disposition a ses avantages comme ses inconvénients. Le principal de ces avantages consiste dans la rapidité relative de la main-d'œuvre; l'économie de temps qui en résulte est d'environ un tiers, comparée au temps qu'exige la haute lisse : dans celle-ci, les métiers étant placés perpendiculairement, l'ouvrier ne peut travailler que de la main droite, la main gauche lui servant uniquement à la recherche, séparation et croisure des fils. L'ouvrier de basse lisse, au contraire, a ses deux mains à lui pour passer dans la chaîne les « flûtes » chargées de fils de couleur, grâce aux pédales qui servent, comme dans les métiers de tisserands, à croiser les fils, ce qui accélère considérablement le travail. L'ouvrier de haute lisse est en outre obligé de copier son tableau pour ainsi dire à vue, n'ayant pour se conduire que les contours tracés par lui-même sur la chaîne; à chaque instant il est obligé de vérifier le carton avec le compas, ce qui lui perd un temps considérable sans avancer son ouvrage.

D'autre part, dans la basse lisse, l'ouvrier ne voyant pas ou voyant très imparfaitement ce qu'il fait, ne peut juger de l'ensemble et du résultat de son travail que quand la tapisserie est terminée, c'est-à-dire quand il est trop tard pour remédier à ses défauts. Autre inconvénient : le carton, étant placé sous la chaîne, ne reçoit la lumière que par l'intervalle des fils de chaîne. La tapisserie devient donc comme une contre-épreuve du tableau : elle est affaiblie et a moins d'effet.

Les perfectionnements introduits dans la fabrication par Vaucanson, sur les instances et d'après les indica-

tions de Neilson, en 1757, ont remédié à une partie de ces inconvénients, sans toutefois les supprimer entièrement. A cette époque, on put croire que la haute lisse était vaincue : dans un concours ouvert à son instigation, les productions de Neilson, le champion de la basse lisse, furent déclarées supérieures à celles de Cozette père et d'Audran, les représentants de la haute lisse. Mais il faut, en pareille matière, se défier des entraînements auxquels cèdent les contemporains.

De ce qui précède il résulte que la basse lisse coûte sensiblement moins cher que la haute lisse, mais qu'elle lui est aussi généralement inférieure au point de vue du style. Toutefois cette infériorité ne frappe que les yeux exercés.

Il faut surtout se garder de croire qu'il existe des différences matérielles permettant de distinguer facilement les deux sortes de fabrication. L'interversion du modèle, sa reproduction en contre-partie, tel est l'unique trait permettant de constater que l'on a devant soi une tenture de basse lisse, et encore la comparaison de la tenture avec le carton n'est-elle que rarement possible. Une inscription est-elle renversée, il est certain que l'on a affaire à la basse lisse. Les hommes du métier — c'est M. Darcel qui l'affirme — retrouvent parfois à l'envers d'une pièce quelques légères différences dans la « liure » des fils de couleurs différentes et juxtaposées, mais c'est là un simple détail de fabrication, qui n'influe en rien sur le résultat ni sur l'aspect, — le talent des tapissiers mis à part[1].

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1876, t. II, p. 203.

Ajoutons qu'aujourd'hui les métiers de basse lisse sont exclusivement employés à Beauvais et à Aubusson, de même que ceux de haute lisse forment l'apanage des Gobelins, où la basse lisse a été définitivement supprimée en 1826.

La fabrication des tapis veloutés, connus sous le nom de tapis de la Savonnerie, se rapproche par de certains côtés de celle des tapisseries de haute lisse. Elle en diffère en ce que le tapissier, placé au-dessous du modèle, dont il a décalqué un trait sur la chaîne, reproduit celui-ci au moyen d'une série de nœuds, fixés chacun sur deux fils de chaîne consécutifs, l'un devant, l'autre derrière. Ces nœuds forment en avant des boucles dont le diamètre répond à la hauteur du velours : un tranche-fil sert à couper ces boucles que l'on égalise ensuite au moyen de ciseaux, de manière à produire une surface veloutée.

Nous terminerons ce chapitre par la description du métier employé pour la fabrication des tapis de Smyrne : « Un métier de construction primitive, fait d'arbres à l'état de nature, est appuyé en biais contre le mur; un arbre que l'on peut tourner soutient les fils de laine grossière ou bien de poil de chèvre; un second arbre sert de support au travail achevé. D'une ficelle pendent les pelotons de laines de couleur, dont les femmes (les hommes ne travaillent pas aux métiers) enlèvent les fils isolés pour confectionner le nœud; chaque nœud enlace deux fils de chaîne. Après l'enlacement d'une série de nœuds et leur consolidation par le moyen d'un peigne, on insère de droite et de gauche un ou deux fils de trame, et l'on passe à la série suivante. On peigne les

touffes qui en résultent, et on les égalise en les tondant avec des ciseaux. Les tapis portent le nom de « chalis ». On les confectionne d'après des modèles anciens, venus dans la famille par voie d'héritage (à Gordes, par exemple, on ne possède que quatre ou cinq dessins très simples), ou sur commandes reçues de Smyrne d'après des échantillons, comme les Arméniennes les dessinent pour les mouchoirs de tête dont les femmes turques font usage. Depuis quelque temps on reçoit aussi des commandes directes des agents européens[1]. »

1. Lessing, *Modèles de tapis orientaux*, p. 3.

APPENDICE

GUIDE DE L'AMATEUR DE TAPISSERIES

LISTE

DES MARQUES ET MONOGRAMMES PRINCIPAUX

Personne jusqu'ici n'a tenté de dresser une table générale des marques et monogrammes employés dans les différents ateliers de tapisserie de l'Europe : le seul travail de ce genre que nous possédions, celui de M. Wauters, ne se rapporte en effet qu'aux ateliers de Bruxelles[1]. C'est dire que nous recommandons à toute l'indulgence du lecteur les listes, forcément très incomplètes, que nous avons essayé d'établir.

Pour classer ces monogrammes, je proposerai une méthode inconnue jusqu'ici, si je ne me trompe, aux historiens de la tapisserie, mais depuis longtemps employée par les iconographes, notamment par MM. Duplessis et Bouchot dans leur *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*. Cette méthode consiste à décomposer les agglomérations de lettres en leurs éléments constitutifs, et à ranger chacun de ceux-ci dans l'ordre alphabétique, en commençant par la lettre la plus rapprochée de l'A.

Supposons le monogramme de Mathias Rœlants (M.A.R.O.) :

1. *L'Art*, t. XXVI, p. 241, t. XXVII, p. 25, 108, 221, 241. Voy. également l'*Inventaire descriptif des Tapisseries de haute lisse conservées à Rome*, par Mgr Barbier de Montault (Arras, 1879), le travail de M. de Birch dans l'*Annuaire des Musées d'Autriche* (t. I, II), et l'*Esposizione del 1887, Tessuti e Merletti*, par M. Erculei, le savant directeur du Musée d'art industriel de Rome.

nous plaçons les lettres dans l'ordre qu'elles occupent dans l'alphabet (A.M.O.R), et cherchons la solution sur la liste consacrée à l'A. Le monogramme de Jan van der Borcht (IVDB = BDIV) devra être cherché au B, et ainsi de suite.

Grâce à l'obligeance de MM. Darcel, comte de Valencia de don Juan et Gerspach, nous avons pu, dans cette troisième édition, ajouter à notre première liste une série de monogrammes importants.

I

MARQUES D'ATELIERS

Amiens. — D'après un mémoire rédigé en 1718 par la corporation des tapissiers de Paris, les fabriques d'Amiens avaient pour marque un double S entortillé.

Nous croyons que l'on peut en outre attribuer à Amiens la marque ci-après, qui figure sur l'*Enlèvement d'Elie* (Garde-Meuble national). Ce qui nous autorise à le croire, c'est que cette pièce a la même bordure que le *Sacrifice d'Abraham*, signé A.C. (Alexandre Comans). Or nous savons que, sous Henri IV, de la Planche et Comans s'engagèrent à établir 80 métiers, dont 60 à Paris et 20 à Amiens ou ailleurs, et que, d'autre part, chacune de leurs tentures devait porter les fleurs de lis accompagnées de l'initiale de la ville où elle avait été fabriquée.

Anvers. — « Une espèce d'ornement confus, en manière de chiffres ». (Mémoire de 1718.)

Aubusson. — Marque de l'École de tapisserie. XIXe siècle.

Audenarde. — Une forme d'ornement avec une espèce de croix et une autre marque en façon de cœur, avec des lunettes par-dessus (Mémoire de 1718). M. Pinchart a publié, dans l'*Histoire générale de la Tapisserie* (p. 109), 24 marques de fabricants d'Audenarde (XVIe siècle).

Beauvais. — Un cœur rouge avec un pal blanc au milieu et

deux B. (Mémoire de 1718.) Plus tard l'écu de France et le nom de l'entrepreneur. Ces entrepreneurs furent :

Hinard, Louis, 1664-1684.
Béhacle ou Béhagle, 1684†1704.
Béhacle (les héritiers), 1704-1711.
Filleul frères, 1711-1722.
De Meroux, 1723, destitué.
Duplessis, peintre de l'Opéra, démissionnaire.
Oudry et Besnier, 1726-1755.
Charron et Damon, peintre, 1754-1780.
De Menou, 1780-1793.

BRUGES. — Un B couronné, avec une navette.

BRUXELLES. — La marque, un écusson entre deux B (Bruxelles en Brabant), devint obligatoire, nous le rappelons, en 1528.

FLORENCE. — XVIe-XVIIe siècle.

LILLE. — Lis d'argent sur champ de gueules, avec les lettres L. F., et les noms de Delatombe, de Pannemaker, ou de G. Werniers. Une suite de Tenières, exposée en 1882, au Palais de l'Industrie (collection de M. Tollin), nous montre la signature de « la Veuve de G. Werniers ».

MADRID. — Manufacture de Sainte Barbe. XVIIIe siècle.

MORTLAKE. — *Carolo rege regnante.* Mortlake. XVIIe siècle.

MUNICH. — Écusson avec un enfant debout, les bras étendus sur champ blanc.

NANCY. — Les *Batailles du duc Charles V* (Garde-Meuble de Vienne), avec la marque de Charles Mitté.

PARIS. — A. Ateliers de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe siècle. (Le N suivi d'un III est un numéro d'ordre, non une marque.)

B. Les Gobelins, au XVIIe et au XVIIIe siècle. Le plus souvent, les tapisseries des Gobelins portent le nom de l'entrepreneur dans l'atelier duquel elles ont eté exécutées. Pour faciliter les recherches, nous donnons ci-dessous la liste de ces entrepreneurs

avec la date de leur entrée en fonctions et celle de leur retraite ou disparition.

Jean Jans (haute lisse), 1662-1668.
Henri Laurent (H. L), 1663-1670.
Jean Lefebvre père (H. L.), 1663-1700.
Jean de la Croix (B. L.), 1663-1712.
J. B. Mosin (B. L.), 1663-1693.
Jean Jans fils (H. L.), 1668-1723.
Dominique de la Croix, fils (B. L.), 1693-1737.
Souette (B. L.), 1693-1724.
Jean de la Fraye (B. L.), 1693-1729.
Lefèvre fils (H. L.), 1697-1736.
Etienne Le Blond (B. L.), 1701-1727.
L. O. de la Tour (H. L.), 1703-1734.
J. J. Jans (H. L.), 1723-1731.
E. Claude Le Blond (B. L.), 1727-1751.
Mathieu Monmerqué (B. L.), de 1730 à 1736; (H. L.), de 1736 à 1749.
Michel Audran (H. L.), 1733-1771.
P. F. Cozette (B. L.), 1736-1749; (H. L.), 1749-1792.
Jacques Neilson (B. L.), 1749-1788.
D. M. Neilson fils (B. L.), 1775-1779.
Joseph Audran (H. L.), 1772-1792.
M. H. Cozette (B. L.), 17°8-1792.

Ce n'est que dans les derniers temps que les Gobelins ont de nouveau adopté une marque spéciale, un G traversé par une broche.

Rome. — D'après Mgr Barbier de Montault, les ateliers romains employèrent successivement les quatre marques suivantes : XVII[e] siècle : 1° des abeilles, armes du pape Urbain VIII Barberini; XVIII[e] et XIX[e] siècles : 2° une tiare (peut-être un atelier libre jouissant de la protection du Saint-Siège); 3° la louve avec Romulus et Rémus en camaïeu (atelier libre); 4° l'archange saint Michel, médaillon en camaïeu; manufacture pontificale de Saint-Michel.

Tournai. — Une tour.

Tours. — Une double tour (Mémoire de 1718).

II

MONOGRAMMES ACCOMPAGNÉS D'UNE MARQUE D'ATELIER

A Manufacture de Bruxelles.

Les monogrammes employés par les tapissiers de Bruxelles étant régulièrement accompagnés du double B, marque de la

fabrication bruxelloise, il ne nous a point paru nécessaire de reproduire ici chaque fois cette marque bien connue.

1. A. Guirlandes de fruits et de fleurs (Adrien Matheus ? 1545 ?)

2. AA. (Albert Auwercx.) *Compositions allégoriques,* d'après L. von Schoor. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

3. AC. *Actes des Apôtres,* d'après Raphaël. xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

4. AC. *Histoire de Diane* (avec les signatures de Jean Raës et de Jacques Geubels). Collection particulière. A rapprocher de la marque de *l'Histoire de Moïse* appartenant à M. Le Breton. M. Wauters attribue une marque analogue à Jacques Geubels : *l'Art,* t. XXVII, p. 30. Bruxelles. xvie siècle.

5. ACIT. *Actes des Apôtres,* d'après Raphaël. xvie siècle. Garde-Meuble impérial de Vienne. A rapprocher de l'exemplaire de la même suite conservé à Madrid et exécuté en partie par N. Leynier (Wauters, *l'Art,* t. XVXII, p. 32).

6. ACNV. *Une femme aux genoux d'un général.* Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

7. ADV. (Andrea van Dries). xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

8. AEGN. *Les Douze Mois.* Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle. Peut-être Nicolas Leynier. (Wauters, *l'Art,* t. XXVII, p. 32.)

9. AEGN. *Les Douze Mois.* xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne. A rapprocher de la marque de Nicolas Leynier, publiée par M. Wauters, d'après les *Actes des Apôtres,* à Madrid. (T. XXVII, p. 32.)

10. AENP. *Les Actes des Apôtres,* d'après Raphaël. xvie siècle. Vienne.

11. AENST. *Histoire de Joseph.*

12. AG. *Histoire de Moïse.* Collection Le Breton, à Rouen. xvie siècle.

13. AG (?) et un cœur traversé par deux flèches. *Tentation de saint Antoine.* Palais de Madrid (Laurent : photographies n°s 5202, 5203). Cf. Wauters : *l'Art,* t. XXVI, p. 24.)

14. AGILT. *Histoire de Cyrus.* Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

15. AGILT. *Histoire de Cyrus.* Palais de Madrid.

16. AGIV. *Les Six Ages du Monde.* xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

17. AHIRVX. *Histoire de Samson.* Palais de Madrid. xviie siècle.

18. AIP. Verdure. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

19. AL. Marque d'Antoine Leynier. xvie siècle.

20. AMOR. *Les Inclinations de l'Homme*, par Matthæus Roelants (p. 1663). Garde-Meuble de Vienne.

21. AMR. *Fructus belli*. xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne. A rapprocher de la marque de Martin Reymbouts, publiée par M. Wauters (t. XXVII, p. 341, d'après les *Batailles de l'Archiduc Albert*, conservées à Madrid).

22. AMR. Marque de Martin Reymbouts. xviie siècle.

23. AMRS. (Mathieu Roelants.) *Les Inclinations de l'Homme*. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne. Voy. le n° 20.

24. AT (?) W. Palais de Madrid. xviie siècle. Paysage.

25. BDIV. Ian van der Borcht. xviie siècle. *Compositions mythologiques*. Garde-Meuble de Vienne.

26. BGNRTV. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne. Marque analogue, relevée par M. Wauters, chez M. Braquenié (*l'Art*, t. XXVII, p. 25).

27. BIV. (Ian van Brugghen.) *L'Histoire d'Énée*. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

28. CDP. *Histoire de Gombaut et Macée*. Collection particulière. xviie siècle.

29. CM. *Histoire de Rome*, 1540. Raphaël Garcia. Cette marque offre une certaine ressemblance avec celle de Martin Reymbouts (*Triomphe de Pétrarque*, à Madrid). Voy. Wauters : *l'Art*, t. XXVII, p. 34.)

30. CPV. *Diane chasseresse*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

31. CR. — CRS. *Les Douze Mois*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

32. DNV. *Histoire de la Genèse*. xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

33. DVR. *Scènes de la Vie militaire*, d'après de la Pegna. xviiie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

34. EFHIV. Fr. van den Hecke. *Histoire de Samson*. Palais de Madrid.

35. EFHV. (Van den Hecke.) *Histoire de l'Homme*. Palais de Madrid. xviie siècle. (Voy. *l'Art*, t. XXVII, p. 34.)

36. EL. Éverard Leynier. *L'École du Manège*. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

37. ENRS. Palais de Madrid. *Histoire de Thésée*. xviie siècle.

38. ENRS. Marque de Jean Raës. xviie siècle.

39. FG. (François Geubels.) *Histoire de Noé*. Palais de Madrid.

40. FG. Marque de François Geubels. xvie siècle.

41. FG. *Histoire de Romulus et de Rémus*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

42. FGY. *Histoire de Tobie*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

43. FHIX. *Histoire de Polyphème*. Palais de Madrid. A rapprocher d'une marque publiée par M. Wauters (*l'Art*, t. XXVII, p. 25).

44. FHV. Marque de François van den Hecke. xviie siècle.

45. FKMSVY. Marque de F. Maelsaeck. Commencement du xviie siècle.

46. FW. *Esther devant Assuérus*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

47. G. *Actes des Apôtres*. Palais de Madrid.

48. GLNS. *Histoire de Jacob*. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

49. GIM. — GMT. *Histoire de Josué*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle. Analogue à la marque de Martin Reymbouts.

50. GP. Marque de Gerhard Peemans. xviie siècle.

51. G.W. Marque de Wilhelm Geubels. xvie siècle.

52. HIRX. *Histoire de Samson*. xvie siècle. Palais de Madrid. A rapprocher du n° 18.

53. HISV. *Moïse frappant le rocher*. Collection particulière. xvie siècle.

54. HM. *Histoire de Zénobie*. xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne. A rapprocher d'une marque publiée par M. Wauters, d'après une tenture appartenant au marquis d'Alcanices, à Madrid (t. XXVII, p. 25, cf. p. 34).

55. HM. *Composition mythologique*. xvie siècle. Collection du marquis d'Alcanices.

56. HNR. *Scènes de la vie champêtre*, d'après Jordaens et Fyt. Garde-Meuble de Vienne. xviie siècle.

57. HR. (Henri Reydams.) *L'École du Manège*. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

58. HX. *Histoire d'Abraham*. xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

59. HX. *Histoire d'Ulysse*. xvie siècle. Madrid.

60. IS. Marque de Jean Segers. xviie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

61. I (?) S. *Diane chasseresse*. Neuf pièces (n° 5019). Palais de Madrid. xvie siècle.

62. IVZ. (Iakob von Tennen.) xviie siècle. *Histoire de Jacob*. Garde-Meuble de Vienne.

63. IX. *Antoine et Cléopâtre*. Dix pièces (n° 5077). Palais de Madrid. xviie siècle.

64. MS. *Antoine et Cléopâtre*. Palais de Madrid. xviie siècle.

65. NPV. *Hercule et Nessus*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

66. OX. *Histoire de Jean de Castro*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

67. PV. *Histoire de Tobie*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

68. PW. Marque de Wilhelm de Pannemaker. xvie siècle.

69. R. *Histoire de Vulcain*. xvie siècle.

70. ST. *Histoire de Tobie*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

71. SW. Marque de Wilhelm Segers. xviie siècle.

72. W. *Isaac bénissant Jacob*. Fin du xve siècle. Musée archéologique de Madrid.

73. *Histoire d'Abraham*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle. Serait, d'après M. Wauters, la marque de W. de Pannemaker.

74. X. A gauche un lion, au centre un écu, à droite le B de Bruxelles. Composition tirée de la Bible. Gothique. Collection de Enrique Heredia.

75. *Histoire de Pomone*. xvie siècle. Palais de Madrid (n°5360) et Garde-Meuble de Vienne. Une partie des pièces de cette suite porte la marque de W. Pannemaker.

76. *Les Sphères*. Quatre pièces. Palais de Madrid. xvie siècle.

77. *Tentation de saint Antoine*. Palais de Madrid. Photographié par Laurent.

78. *Les Sept Péchés capitaux*. xvie siècle. Palais de Madrid. Photographié par Laurent.

79. *Les Batailles de Scipion*. Sept pièces. xvie siècle. Palais de Madrid.

80. *Actes des Apôtres*. xvie siècle. Garde-Meuble de Vienne.

81. *Histoire de Samson*. Château de Vaugoubert, en Périgord.

B Audenarde.

81 *bis*. A. AC. *Histoire de David*. Garde-Meuble de Vienne. xvie siècle.

81 *ter*. FMO. Même suite.

C Bruges.

82. AE. ou AF. *Armoiries.* Commencement du XVIe siècle. Légende latine. Collection espagnole.

83. CL. V. *Histoire de Rome Travaux d'Hercule.* Style de Rubens.

84. *Diane chasseresse.* Neuf pièces. Palais de Madrid.

D Paris.

85. DIV. *Aréthuse changée en fontaine.* Atelier des Coomans. XVIIe siècle. Exposition de l'Union centrale, 1876, n° 208.

86. DMP. et fleur de lis. *Les Douze Mois.* M. Belgrano (*Della Vita privata dei Genovesi;* 2e édition, p. 75, 66) croit que cette marque est celle de Pasquier de Montaigne, tapissier à Paris en 1528. Mais il s'agit plus vraisemblablement d'une tapisserie du XVIIe siècle.

87. DPV. *Le Sacrifice d'Abraham.* Garde-Meuble national. Fin du XVIe, commencement du XVIIe siècle.

88. F.I.L. (Jans le fils ?) *Histoire d'Alexandre le Grand,* 1672. Gobelins. Garde-Meuble de Vienne.

89. L.F. (Jean Lefebvre.) *L'Incendie du bourg,* d'après Raphaël. Académie des Beaux-Arts de Munich.

90. *Histoire de Constantin,* au Garde-Meuble national.—*Histoire de Diane,* au Garde-Meuble de Vienne. XVIIe siècle.

91-93. FPV. *Histoire d'Arthémise,* au Garde-Meuble national. — Tapisserie appartenant au marquis Maffei. Fin du XVIe, commencement du XVIIe siècle.

94. HT. XVIIe siècle. Voir le n° 90.

III

MONOGRAMMES ET MARQUES NON ACCOMPAGNÉS D'UNE MARQUE D'ATELIER

95. AB. *Histoire d'Alexandre.* Palais de Madrid. Photographié par Laurent.

96. ABFIMSV. *La Création*. Huit pièces. Palais de Madrid.

97. AC. CC. De Coomans. Paris. XVIIe siècle

98. AC. *Histoire de David*. XVIe siècle. Garde-Meuble de Vienne.

99. ACL. (?) V. *Histoire des Rois Mages*. XVIe siècle. Garde-Meuble de Vienne.

100. ADFV. *Jésus et la Madeleine*. XVIIe siècle (?). Palais de Madrid (n° 5264).

101. ADM. *Le Jugement dernier*. XVIe siècle.

102. AEHLNRSTU. *Le Péché originel*. Palais de Madrid.

103. AGINT. *Les Actes des Apôtres*, de Raphaël. *La Pêche miraculeuse*. Palais de Madrid, n° 5132. XVIe siècle.

104. Même suite. *La Guérison du boiteux*. (Martin Reymbouts).

105. AGIT. *Histoire de Moïse*. Garde-Meuble de Vienne. XVIe siècle. A rapprocher du n° :4.

106. AMR. *Histoire de Scipion*. 12 pièces. Palais de Madrid. (F. Wauters, dans *l'Art*, t. XXVII, p. 34.)

107. ANS. *Isaac bénissant Jacob*. XVIIe siècle. Musée archéologique de Madrid.

108. AR. *Scènes de la vie du Christ*. Collection Müller, à Mulhouse. Atelier alsacien de la fin du XVIe siècle.

109. BCM. *L'Exode*. XVIe siècle. Garde-Meuble de Vienne.

110. BHV. Marque de Hans von der Biest. Munich. XVIIe siècle.

111. BO. Marque de Renaud Boteram. Mantoue et Ferrare. XVe siècle.

112. BOT. Tapisserie datée de 1652. Signalée par M. le docteur Riegel, de Brunswick.

113. CC. *Arabesques*. XVIIe siècle. Garde-Meuble de Vienne.

114. CEIN. Flandres. Fin du XVIe siècle. Hôtel Drouot, 23 juillet 1878.

115. CF. Marque de sir Francis Crane, entrepreneur de la manufacture de Mortlake. XVIIe siècle.

116. CIO. *Actes des Apôtres*. 5 pièces. Flandres. Palais de Madrid. Phot. par Laurent.

117. DH. *Alexandre et Darius*. Signée : « Franciscus Spiringius fecit anno 1602. » Collection particulière.

118. DI. *Histoire de Cyrus*. Palais de Madrid. XVIe siècle.

119. DLP. Marque de Claude de la Pierre, à Cadillac, collection du baron Pichon. XVIIe siècle. Voir l'article de M. Braquehaye dans la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1887.

120. EFGIV. *Histoire de Cyrus*. Palais de Madrid (Nicolas Leynier).

121. EG (?) LN. Même suite (Nicolas Leynier ?).

122. EINQ. *Actes des Apôtres*, de Raphaël. Palais de Madrid. XVIe siècle. (N. Leynier ? M. Wauters, t. XXVII, p. 32.)

123. FGNV. *Actes des Apôtres*. Palais de Madrid.

124. FHX. Sujet incertain. Palais de Madrid. XVIIe siècle.

125. F. FP. Marque de Pierre Fèvre. Florence et Paris. XVIIe siècle.

126. GNT. *Actes des Apôtres*, de Raphaël. Palais de Madrid

127. HIRTVX. *Guirlandes*. XVIIe siècle. Palais de Madrid. Une marque analogue a été publiée par M. Wauters, d'après l'*Histoire de Samson*, de Madrid; elle est attribuée par ce savant à Jean Raes (t. XXVII, p. 34).

128. HIV. *Histoire d'Alexandre*. XVIe siècle. Garde-Meuble de Vienne.

129. H.K. Marque de Hans Karcher. Ferrare. XVIe siècle.

130. HM. *Histoire de Scipion*. XVIe siècle. (Hubert van den Motte.) Palais de Madrid, nos 5374 et suiv. 5377, 5379, 5382.

131. JNS. *Paysages* avec un écusson au centre et d'autres aux angles. Huit pièces. Collection du comte d'Oniate.

132. HM. *Apocalypse*. XVIe siècle. Palais de Madrid, no 5029.

133. MPS. *Minerve entre des trophées*. D'après les cartons d'Amiconi. Palais de Madrid. Photographié par Laurent, no 510.

134. OX. *Adoration des Rois mages*. Palais de Madrid. Phot. no 661. XVIe siècle.

135. P.S. *Actes des Apôtres*. Garde-Meuble national. Manufacture de Mortlake. XVIIe siècle.

136. R. *Histoire de Tobie*. Madrid. XVIe siècle.

137. TY. *Actes des Apôtres*. XVIe siècle. Palais de Madrid.

138. W. *Histoire d'Abraham*. Palais de Madrid. Serait, d'après M. Wauters, la marque de Guillaume de Pannemaker (*l'Art*, t. XXVII, p. 28).

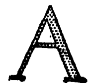
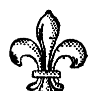
139. *Adoration des Bergers*. XVIe siècle. Collection espagnole.

140. *Diane chasseresse*. Palais de Madrid. F. Wauters (t. XXVI, p. 245).

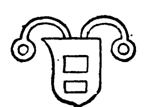
141. Marque de Jean Rost. Florence. XVIe siècle.

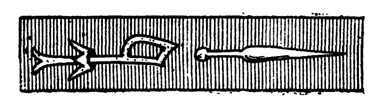
I

MARQUES D'ATELIERS

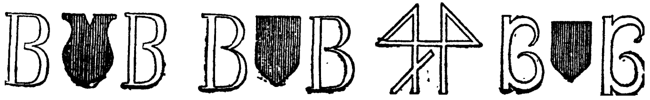
Amiens. —  

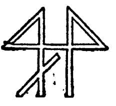
Aubusson. — 

Audenarde. —  

Bruges. — 

Bruxelles. — 





FLORENCE. — F F F A

LILLE. — L. F. G WERNIERS

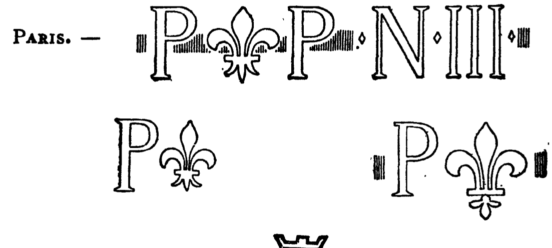
MADRID. — S B MD.

MORTLAKE. CAR: RE: REG: MORTL:

NANCY. —

C.M.E. NANCI.1705

Paris. —



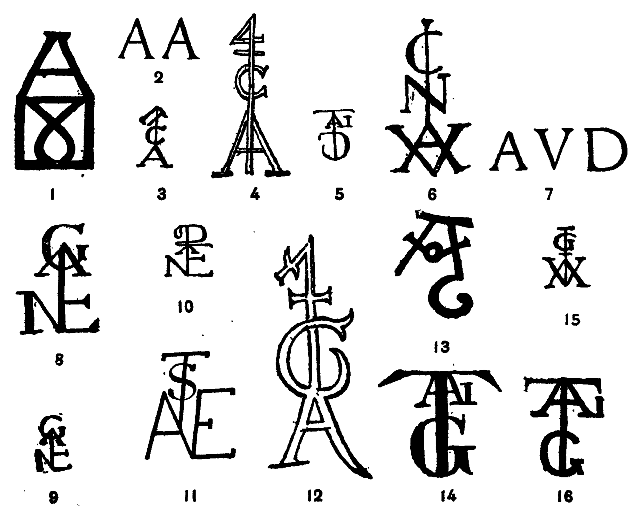
Tournai. —

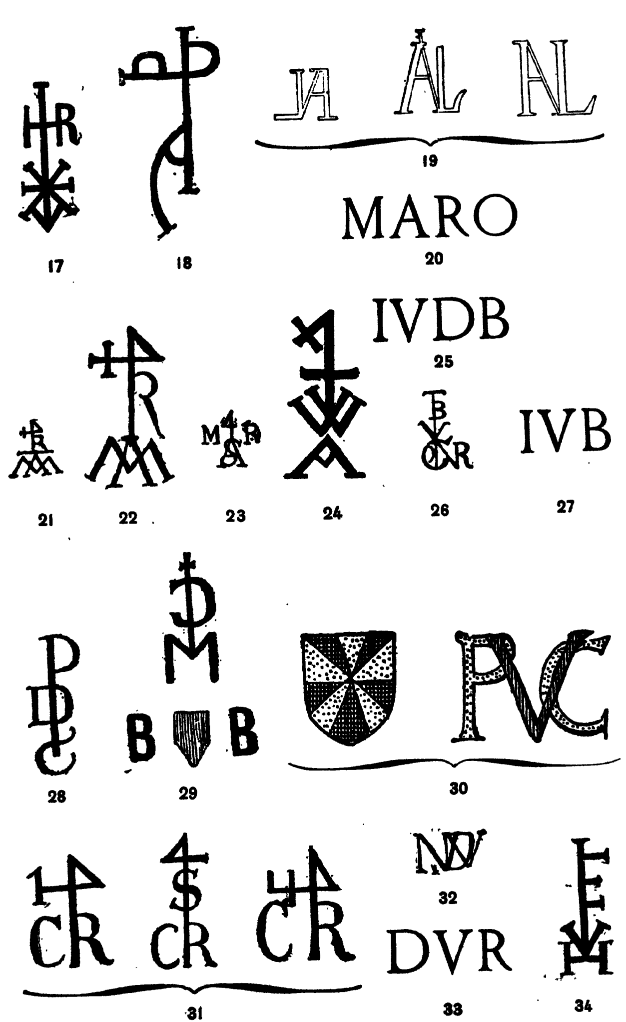


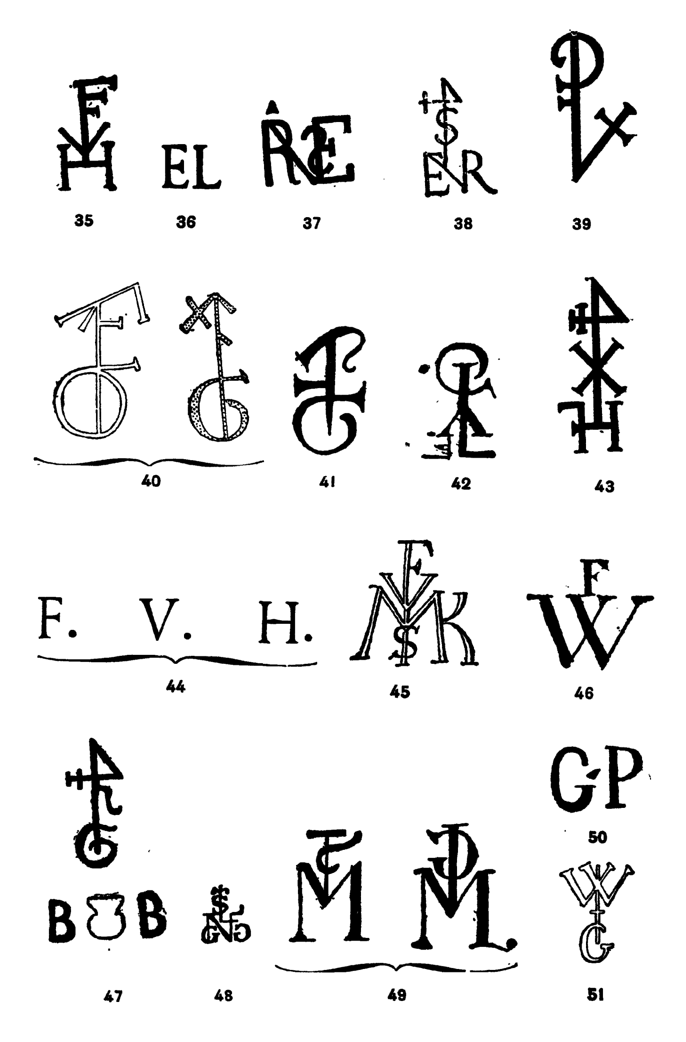
II

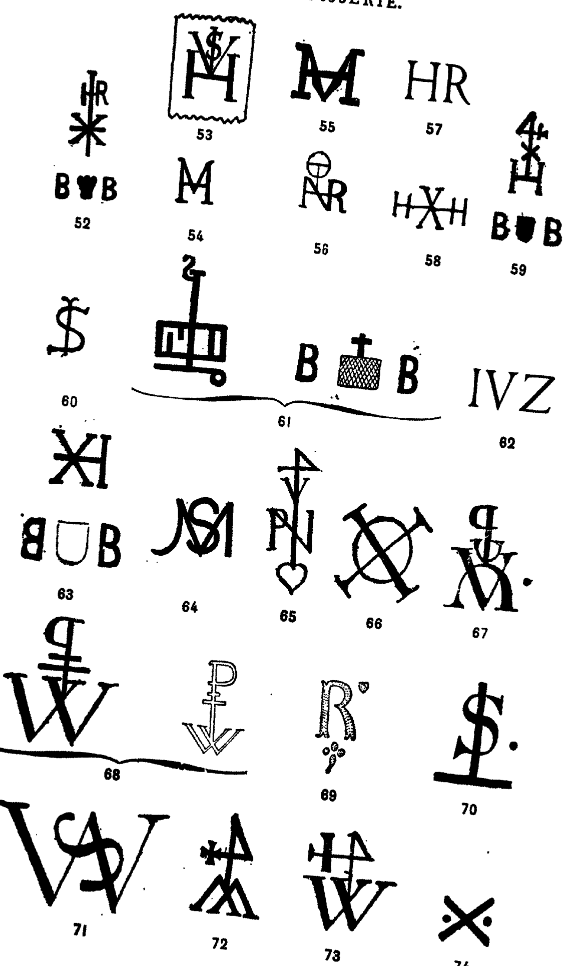
MONOGRAMMES ET MARQUES
ACCOMPAGNÉS D'UNE MARQUE D'ATELIER

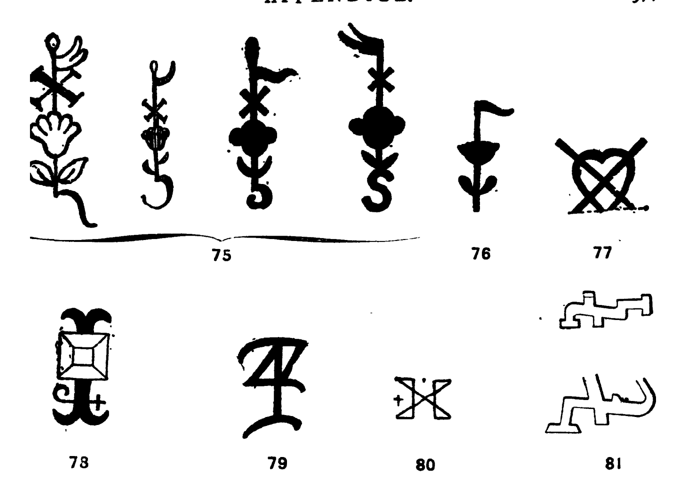
A Ateliers de Bruxelles



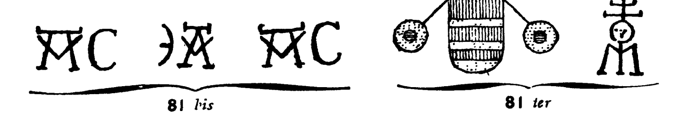

MARO
IVDB
IVB
DVR
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34


35
36
37
38
39
40
41
42
43
F. V. H.
44
45
46
GP
50
47
48
49
51

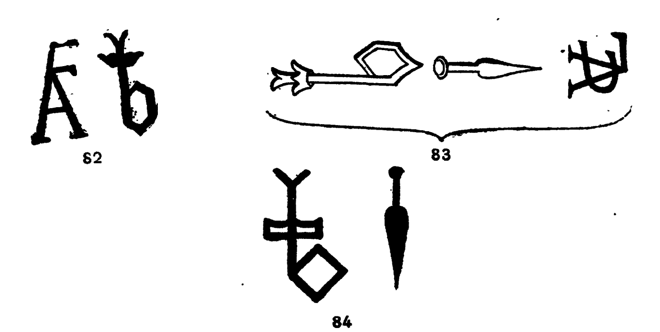

HR
52
53
55
HR
57
BB
M
54
NR
56
HXH
58
BB
59
60
61
BB
IVZ
62
BB
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74



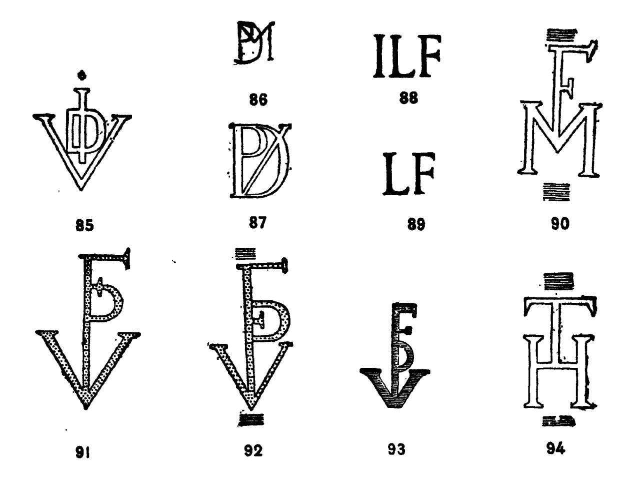
B Monogrammes avec la marque d'Audenarde



C Monogrammes avec la marque de Bruges

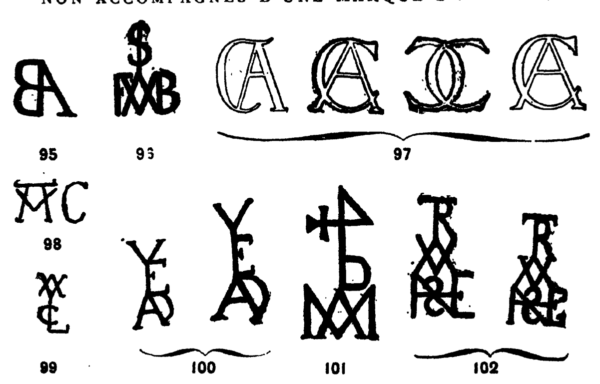


D MONOGRAMMES AVEC LA MARQUE DE PARIS.

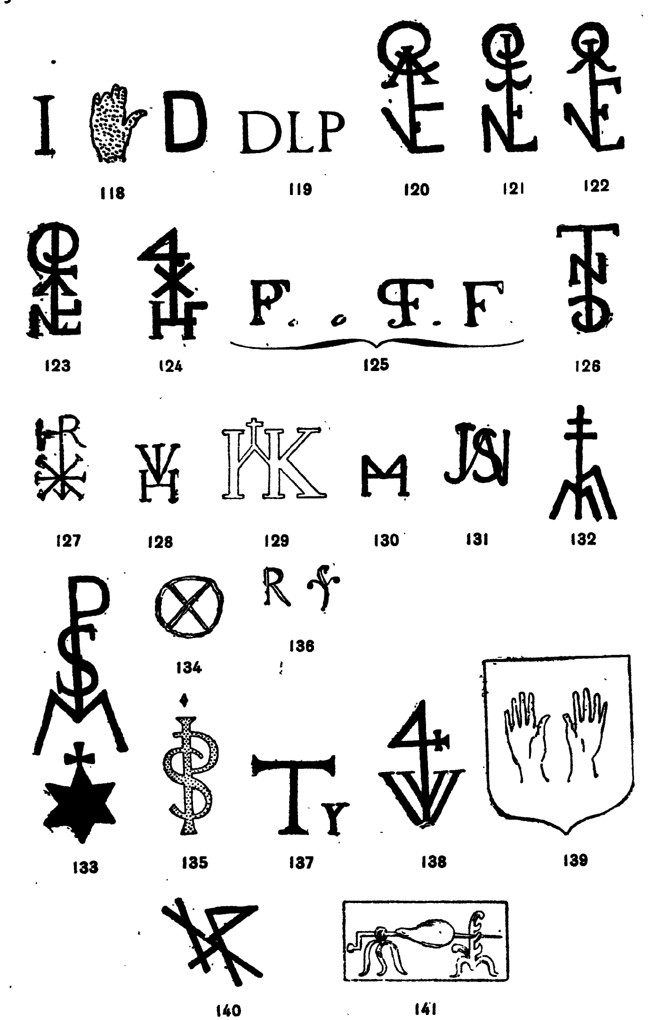


III

MONOGRAMMES ET MARQUES NON ACCOMPAGNÉS D'UNE MARQUE D'ATELIER




103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117


I
D
DLP
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
136
134
133
135
137
138
139
140
141

LISTE

DES PRINCIPAUX CENTRES DE FABRICATION

LISTE DES PEINTRES

**QUI ONT COMPOSÉ DES CARTONS DE TAPISSERIE
OU DONT LES TABLEAUX
ONT ÉTÉ TRADUITS EN TAPISSERIE**

LISTE DES TAPISSIERS

MENTIONNÉS DANS L'OUVRAGE

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

Lib.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît. Paris. — 41903.

Art indo-chinois (l'), par M. A. De Pouvourville.

Art japonais (l'), par M. L. Gonse, membre du Conseil sup. des Beaux-Arts.

Art persan (l'), par M. Al. Gayet.

Broderie et Dentelles, par M. Lefébure, manufacturier.

Composition décorative (la), par M. Henri Mayeux, architecte du Gouvernement, professeur d'art décoratif à l'École nationale des Beaux-Arts.

Costume en France (le), par M. A. Renan.

Faïence (la), par M. Th. Deck, directeur de la Manufacture de Sèvres.

Gravure (la), par M. le Vic. H. Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Gravure en pierres fines (la), par M. E. Babelon.

Lexique des termes d'Art, avec 1400 figures, par M. Jules Adeline.

Lithographie (la), par M. H. Bouchot, conservateur du département des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Livre. Impression et reliure (le) par M. H. Bouchot.

Manuscrits et la Miniature (les), par M. Lecoy de la Marche.

Meuble (le), t. I et II, par M. Alfred de Champeaux, inspecteur des Beaux-Arts à la Préfecture de la Seine.

Monnaies et Médailles, par M. F. Lenormant, membre de l'Institut, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale.

Mosaïque (la), par M. Gerspach, directeur de la Manufacture nationale des Gobelins.

Musique (la), par M. H. Lavoix fils, administrateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Musique allemande (la), par M. Albert Soubies.

Musique française (la), par M. H. Lavoix fils.

Musique en Russie (la), par M. Albert Soubies.

Mythologie figurée de la Grèce (la), par M. Max. Collignon.

Peinture anglaise (la), par M. Ernest Chesneau, ancien inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture antique (la), par M. Paul Girard, ancien membre de l'École française d'Athènes, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris.

Peinture espagnole (la), par M. Paul Lefort, inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture flamande (la), par M. A. J. Wauters, couronné par l'Académie royale de Belgique.

Peinture française (la), du ixe siècle à la fin du xvie, par M. P. Mantz, avec une introduction par M. O. Merson.

Peinture française (la), aux xviie et xviiie siècles, par M. O. Merson.

Peinture hollandaise (la), par M. Henry Havard, inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture italienne (la), t. I, par M. Georges Lafenestre, conservateur au Musée du Louvre, membre de l'Académie des Beaux-Arts, professeur au Collège de France.

Porcelaine (la), par M. Vogt.

Précis d'Histoire de l'Art, par M. Bayet.

Procédés modernes de la Gravure (les), par M. A. de Lostalot, secrétaire de la rédaction de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Sceaux (les), par M. Lecoy de la Marche, des Archives nationales.

Sculpture antique (la), par M. P. Paris, ancien membre de l'École française d'Athènes, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Bordeaux.

Styles français (les), par M. Lechevallier-Chevignard.

Tapisserie (la), par M. Eug. Muntz, conservateur de la Bibliothèque des Archives et du Musée à l'École des Beaux-Arts.

Vitraux (les), par M. O. Merson.

5367